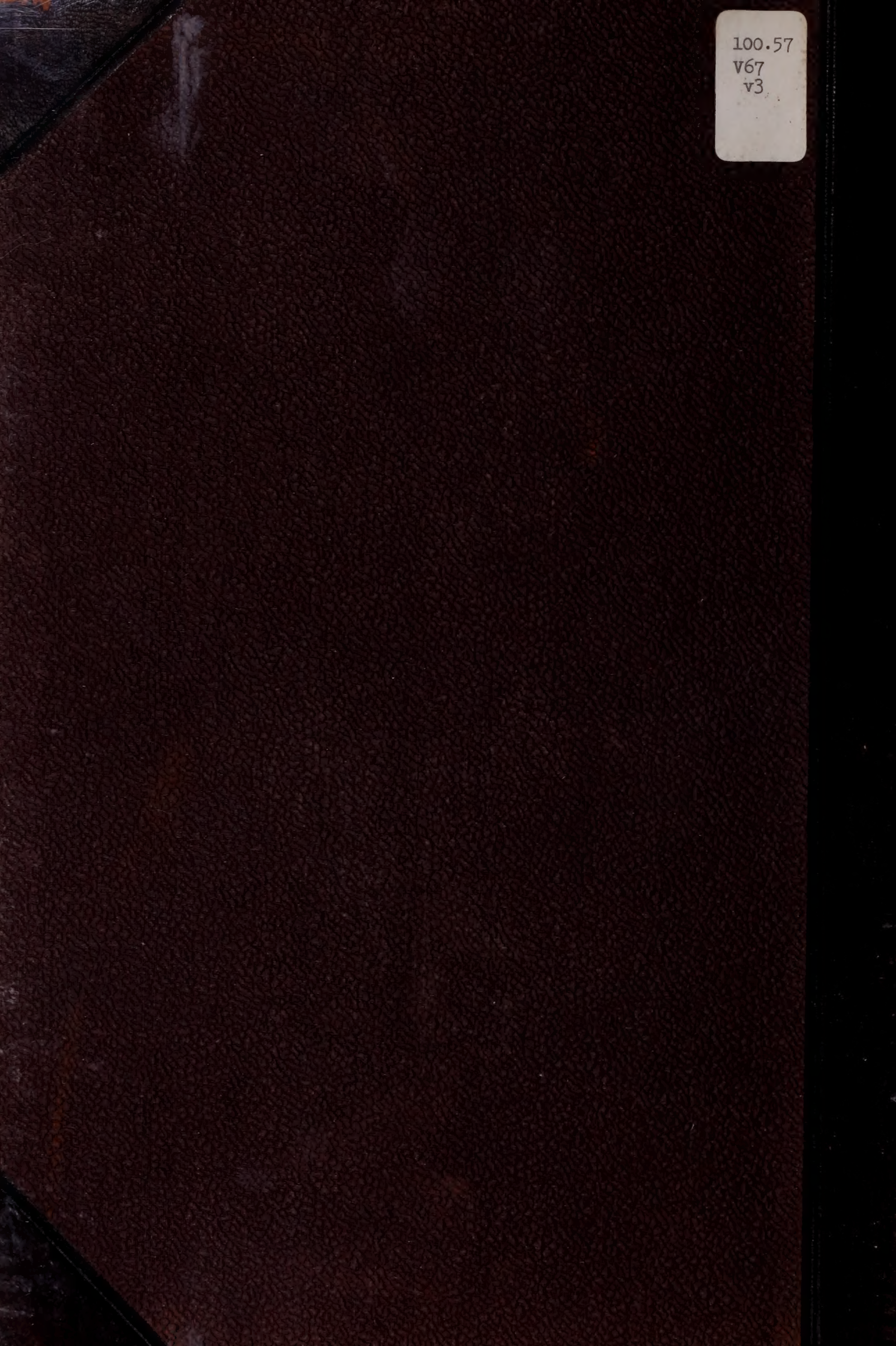
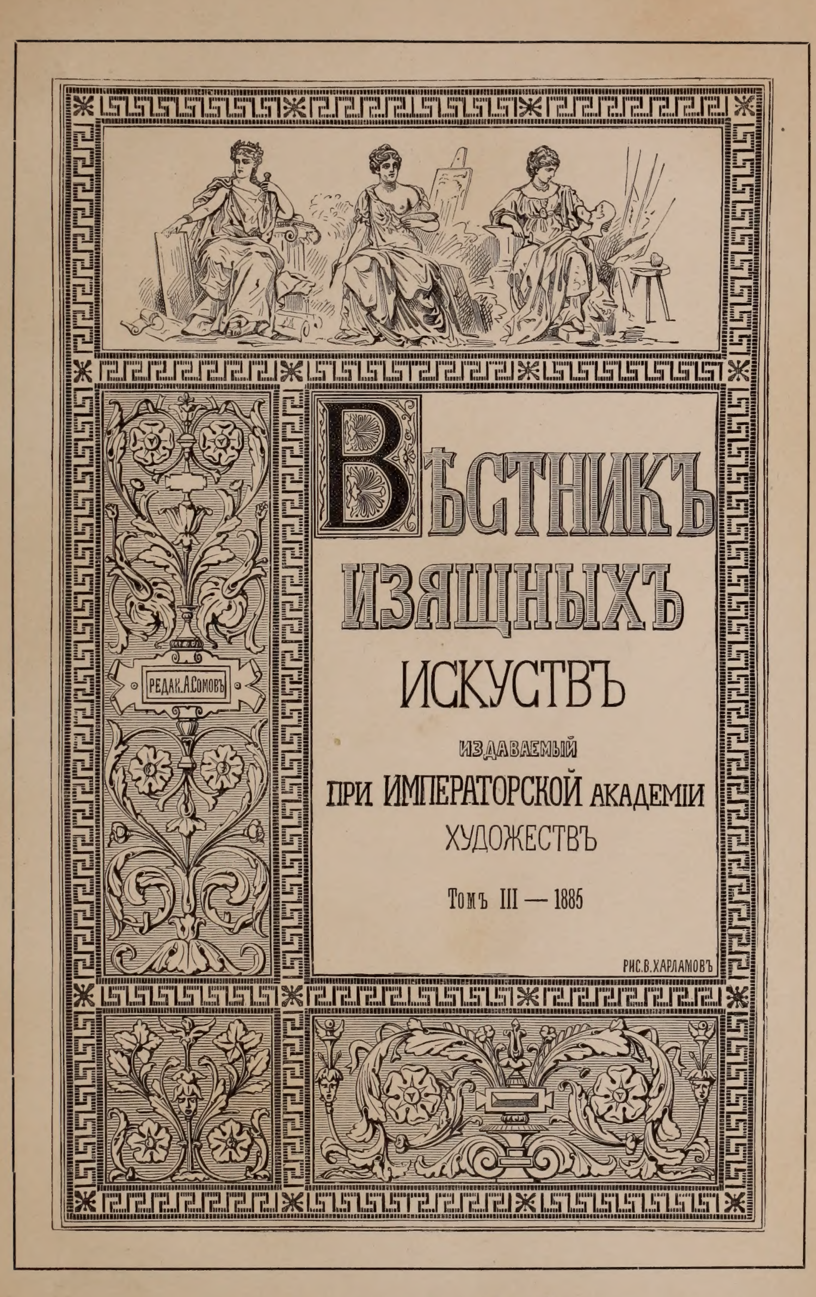



ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ
ИСКУСТВЪ
ИЗДАВАЕМЫЙ
ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ
ХУДОЖЕСТВЪ
ТОМЪ III — 1885
РЕДАК. А. СОМОВЪ
РИС. В. ХАРЛАМОВЪ

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ТРЕТІЙ

1885

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин., 7.



Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.



ТЕКСТЪ:

ИЛЛЮСТРАЦИИ:

На особыхъ листахъ:

Политипажи въ текстѣ:

ОСОБОЕ ПРИЛОЖЕНІЕ:



НА ПОБЫВКАХЪ У СЫНА.

Съ картины В. Е. Маковскаго, гравюра Н. С. Мосолова.

ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУД. БУМАГЪ.

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ТРЕТІЙ

Выпускъ 1.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О. 2 лин. 7.
1885.



Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.



Объ идеалѣ въ области пластическаго искуства.

Статья Н. Д. Ахшарумова.

Philosophie de l'art, par H. Taine, Paris. 1865.
De l'ideal dans l'art, par H. Taine Paris. 1867.
Du principe de l'art et de sa destination sociale, par P. J. Proudhon. Paris. 1865.

I.

Есть вещи въ художественныхъ произведеніяхъ, не поддающіяся никакимъ теоретическимъ опредѣленіямъ; а между тѣмъ ихъ присутствіе ощутительно, и чѣмъ оно ощутительнѣе, тѣмъ выше мы цѣнимъ произведеніе. Созданіе этого рода вещей мы называемъ творчествомъ, въ отличіе отъ мастерства, которое требуется во всякомъ случаѣ, какъ условіе *sine qua non* искуства; но это не значитъ, чтобы художникъ творилъ отъ себя что-нибудь, чему въ дѣйствительной жизни нѣтъ первообраза, или чего, помимо него, никто въ ней не замѣчалъ и не чувствовалъ. Одно уже то, что эта высшая сторона его дѣла понятна для насъ непосредственно, свидѣтельствуетъ, что мы узнаемъ въ ней нѣчто, съ чѣмъ мы встрѣ-

чались и прежде, что̀ восхищало и трогало насъ или заставляло глубоко задумываться. Короче, мы узнаемъ въ ней знакомое; только мы не съумѣли бы выразить это знакомое, не обладая ни глазомъ, ни мастерствомъ художника. Мало того, мастерство это, въ высшемъ своемъ проявленіи, такъ превосходитъ мѣру понятнаго намъ искуства, что мы готовы признать въ немъ нѣчто чудесное. Но что̀ еще непонятнѣе, это—что и самъ мастеръ, при самомъ лучшемъ желаніи, не съумѣлъ бы намъ объяснить на этотъ счетъ почти ничего. Самая искренняя и словоохотная его исповѣдь будетъ водить насъ около, объясняя пріемы дѣла косвенно, внѣшними для него чертами, или уподобленіями, но не касаясь его интимной сущности, потому что она, какъ музыка, или какъ ароматъ цвѣтовъ, не можетъ быть выражена словами. Неизреченная эта суть, это—тотъ задушевный смыслъ, который пріобрѣтаютъ для насъ иныя вещи въ минуту особенно-чуткаго къ нимъ настроенія, вдругъ открывающія для насъ живую тайну своей физіономіи. Схватить налету такое открытіе и сдѣлать его глубину доступной для всякаго, кто имѣетъ живую душу, чтобы его постичь,—вотъ величайшій подвигъ искуства. Но остальное въ немъ — просто и осязательно. Это—его тѣлесная, такъ сказать, сторона, и мы можемъ ее изучать со всѣмъ богатствомъ ея реальнаго содержанія, вплоть до того таинственнаго момента, когда творецъ вдохнулъ въ нее душу живую. Попробуемъ же это сдѣлать на самомъ простомъ примѣрѣ, чтобы съ перваго шага стать на твердую почву и подойдти, если можно такъ выразиться, въ упоръ къ предмету, насъ занимающему.

Передъ нами—произведеніе величайшаго реалиста голландской школы, по простотѣ и трезвости содержанія не оставляющее ничего желать. Это—офортъ Рембрандта, какъ полагаютъ, портретъ; но имя изображеннаго имъ лица не дошло, и онъ называется просто *Juif à la rampe* (то есть «жидъ на крыльцѣ»).

На площадкѣ крыльца стоитъ мужчина, уже не молодой, но еще въ цвѣтѣ лѣтъ. На немъ—широкополая шляпа и епанча поверхъ кафтана, покрой котораго и вся одежда принадлежатъ XVII столѣтію и городскому жителю средней руки. Онъ, очевидно, только-что вышелъ изъ дома, гдѣ видѣлъ что-нибудь, что̀ заставило его тотчасъ по выходѣ изъ дверей остановиться и глубоко задуматься. Въ позѣ, въ осанкѣ, нѣтъ той свободы и граціи, которыя свойственны людямъ, воспитаннымъ въ высшихъ слояхъ и привыкшимъ къ большому обществу; но при этомъ нѣтъ ничего и грубаго. Черты лица особенно выразительны. Это—черты человѣка, который

какъ-будто бы отдыхаетъ отъ принужденія и внутренно радъ возможности наконецъ остаться наединѣ съ собой, чтобы, не развлекаясь усиліемъ скрыть свои мысли отъ постороннихъ, вникнуть въ предметъ, его занимающій. Черты эти добродушны, но не простодушны; видимо, это—умный и развитой человѣкъ, съ огнемъ природнаго остроумія въ проницательномъ взорѣ и съ сдержаннымъ юморомъ на губахъ. Но онъ спокоенъ, и если предметъ его думъ его озабочиваетъ, то это, навѣрно, забота не о себѣ. Ничего похожаго на какую-нибудь затаенную страсть, или досаду несбывшагося разсчета, или задѣтое заживо самолюбіе. Это, быть можетъ, докторъ, только-что навѣстившій больную и, послѣ обыкновеннаго, щекотливаго объясненія съ родственниками, отъ которыхъ онъ вынужденъ былъ отдѣлываться двусмысленными успокоеніями, вдумывающійся въ симптомы недуга. Но кто бы онъ ни былъ, это—навѣрно честный и искренній самъ съ собой человѣкъ,—философъ, можетъ быть, но философъ чисто-практическій. Если бы какая-нибудь система, въ родѣ холодной системы его современника и соотечественника Спинозы, была у него въ головѣ, лицо его не было бы согрѣто такой сердечною теплотой, что, вглядываясь въ него, невозможно его не полюбить. И оно такъ характерно, что мы не можемъ его забыть. Намъ кажется, что мы знали именно этого человѣка, и знали такъ хорошо, что, встрѣтивъ его въ толпѣ, мы бы узнали его изъ тысячи.... И все это волшебство, вся безконечная глубина индивидуальности, о которыхъ словесный разсказъ въ состояніи дать лишь смутное представленіе, умѣщены на пространствѣ какихъ-нибудь четырехъ квадратныхъ вершковъ!... Какъ могъ человѣкъ достичь такихъ результатовъ, въ такомъ размѣрѣ, безъ красокъ, одною работой иглы, штрихи которой почти незамѣтны для глаза? Въ паутинѣ неуловимыхъ ни для какихъ человѣческихъ измѣреній нитей, малѣйшій промахъ нарушилъ бы неизбѣжно живую гармонію цѣлаго; но никакого промаха, очевидно, не было сдѣлано. Что же руководило мастеромъ, и какія незримыя силы дали ему возможность пройдти, какъ по лезвію бритвы, надъ пропастью, къ своей цѣли, не сдѣлавъ ни разу ни одного невѣрнаго шага въ сторону?...

Печать дара духа животворящаго въ этого рода вещахъ такъ осязательна, что вопросъ, носилъ-ли художникъ ихъ образъ въ душѣ до ихъ созданія, кажется празднымъ. А между тѣмъ, онъ первый у насъ на очереди, и безъ него вся внутренняя работа творчества остается въ потемкахъ. Въ психологическомъ отношеніи,

это вопросъ о томъ, въ какой мѣрѣ идея произведенія можетъ быть независима отъ того, что̀ въ дѣйствительной жизни служило ей первообразомъ.

Прежде всего мы попросимъ нашихъ читателей обратить вниманіе на одинъ, не бросающійся въ глаза, но тѣмъ не менѣе несомнѣнный психологическій фактъ. Это—то, что субъективная, личная сторона впечатлѣній, производимыхъ на насъ вещами, почти никогда не совпадаетъ въ точности съ объективной, то есть съ ихъ внѣшнею и независимою отъ нашего отношенія къ нимъ дѣйствительностью. И это отнюдь не плачевный продуктъ какой-нибудь кривизны или тупости нашего представленія, а совсѣмъ напротивъ: чѣмъ мы вообще способнѣе, то есть чѣмъ тоньше развиты органы нашихъ внѣшнихъ чувствъ, чѣмъ мы впечатлительнѣе, умнѣе, нравственнѣе и просвѣщеннѣе, тѣмъ это различіе будетъ значительнѣе, потому что душа человѣческая далеко не бланкъ, приспособленный для принятія отпечатковъ, и не похожа на фотографическую пластинку, которую сохраняютъ въ потемкахъ для строго-пассивнаго воспроизведенія, въ данный моментъ, того одного, что требуется. Душа человѣческая—это, въ раккурсѣ, весь міръ, то есть все, что̀ ея обладатель чувствуетъ или понимаетъ въ самомъ себѣ, вмѣстѣ со всѣмъ, что онъ въ жизни своей когда-нибудь видѣлъ и слышалъ и осязалъ, переработанное и понятое или прочувствованное посвоему; и въ этомъ мірѣ всякое новое впечатлѣніе тотчасъ вплетается въ безконечно-сложную ткань, прилаживается къ безчисленнымъ нитямъ, ее образующимъ, и окрашивается невольно въ преобладающій между ними тонъ. И въ этомъ, для насъ безотчетномъ процессѣ, много чего отпадаетъ, какъ незначительное или неинтересное, и забывается, а другое, изъ незамѣтныхъ первоначально размѣровъ, растетъ на счетъ ассимилируемыхъ имъ элементовъ и, получая преобладающій смыслъ, образуетъ само въ себѣ цѣлый міръ.

То же бываетъ и съ жизненнымъ впечатлѣніемъ, западающимъ въ душу художника. Оно пускаетъ ростки, какъ сѣмя, упавшее въ благодарную почву, и изъ него выростаетъ, нерѣдко съ волшебною быстротою, то, что мы называемъ *идеей художественнаго произведенія*. Если теперь припомнить все, что̀, такъ или иначе, принимаетъ участіе въ зарожденіи и развитіи этой идеи, то не трудно понять, что она не есть что-нибудь уединенное и замкнутое, а составляетъ не болѣе, какъ одну пульсацію жизни, одинъ моментъ зачатія и рож-

денія въ безконечномъ ряду другихъ. Понятно поэтому, что ее невозможно и изучать иначе, какъ въ этой живой связи.

Художественное произведеніе мастера, говоритъ Тэнъ, нельзя изучать отдѣльно, ибо оно, вопервыхъ, не больше, какъ часть имъ созданнаго и, какъ такая, естественно состоитъ въ тѣснѣйшей связи съ другими его работами. Все это—дѣти единаго ихъ отца, и между ними такъ много родственнаго, что опытный, тонкій знатокъ, если вы принесете ему не подписанную работу извѣстнаго живописца, можетъ назвать вамъ почти безошибочно имя художника. Мало того, если онъ очень опытенъ и обладаетъ особенно-тонкимъ чутьемъ, то онъ даже опредѣлитъ вамъ въ точности, къ какому времени жизни художника и періоду его развитія принадлежитъ означенное произведеніе.

Это однако не все. Преслѣдуя далѣе ту же связь, мы находимъ, что и самъ мастеръ, со всѣмъ, что онъ произвелъ, составляетъ не болѣе, какъ звено другаго порядка. Онъ—членъ соплеменной и современной ему семьи или школы художниковъ, и вліяніе этой среды такъ велико, что даже и величайшіе геніи носятъ его печать. Такъ, напримѣръ, вокругъ Шекспира, говоритъ Тэнъ,—Шекспира, который, на первый взглядъ, намъ кажется дивомъ, упавшимъ на землю прямо изъ-за облаковъ, группируется многочисленная семья высоко-талантливыхъ драматурговъ: Фордъ, Уэбстеръ, Массингеръ, Марлоу, Бенъ Джонсонъ, Флетчеръ и Бомонтъ писали въ томъ же духѣ и тѣмъ же стилемъ. Сцена ихъ изобилуетъ характерами того же покроя. Вы въ ней найдете тѣхъ же людей, крутыхъ, рѣшительныхъ и ужасныхъ, тѣ же кровавыя и неожиданныя развязки, такія же страсти, внезапныя, необузданныя, такой же стиль, причудливый и оборванный, утрированный и великолѣпный, и тѣ же типы женщинъ, нѣжныхъ, глубоко-любящихъ.

Неменьше Шекспира, и Рубенсъ издали кажется намъ единственнымъ, безъ предшественниковъ и безъ послѣдователей; но достаточно побывать въ его отечествѣ и посѣтить соборы въ Гентѣ, въ Брюсселѣ, въ Брюгге, въ Антверпенѣ, чтобы замѣтить группу талантовъ совсѣмъ въ томъ же родѣ. Это—вопервыхъ, Крайеръ, считавшійся въ свое время его соперникомъ; далѣе—Зегерсъ, Ванъ-Остъ, Эвердингенъ, Ванъ-Тульденъ, Квеллинъ, Зандфортъ и знакомые намъ Іордансъ, Ванъ-Дейкъ. Всѣ они понимали живопись въ томъ же духѣ, и всѣ, не взирая на личныя ихъ особенности, изобилуютъ родственными чертами. Не менѣе Рубенса, они любятъ

изображать цвѣтущее силою и здоровьемъ тѣло, съ мощно-вибрирующимъ біеніемъ жизни внутри и съ избыткомъ соковъ, просвѣчивающимъ сквозь кожу,--любятъ реальные до животности типы, широкій размахъ и необузданную свободу движеній, богатыя, шитыя золотомъ ткани, отливы шелка и пурпура и эффектъ разметанныхъ драпировокъ. Правда, что колоссальный ихъ современникъ теперь какъ бы затмѣваетъ для насъ ихъ всѣхъ; но кто хочетъ его понять, тотъ долженъ представить себѣ вокругъ него всю эту семью художниковъ, которую онъ переросъ головой, и которая въ немъ нашла славнѣйшаго своего представителя.

Это—вторая ступень; остается еще одна, и самая важная. Семья, или школа художниковъ, въ свою очередь, состоитъ въ тѣснѣйшей духовной связи съ народомъ и обществомъ, вкусы, понятія, взгляды и нравы которыхъ она раздѣляетъ. Правда, на разстояніи многихъ вѣковъ, мы различаемъ явственно только одни ихъ звучные голоса; но изъ-подъ нихъ до насъ долетаетъ, какъ ропотъ прибоя на берегу морскомъ, далекій и смутный гулъ. Это — громадный хоръ, тысячеустный голосъ народа, поющаго ту же пѣснь, и вся заслуга, вся слава ихъ въ этомъ согласіи. Да иначе оно и быть не могло—говоритъ Тэнъ,—ибо они настолько же дѣти своего времени и своего народа, какъ и все множество, ихъ окружавшее. Если безчисленныя толпы любили и прославляли ихъ, то единственно потому, что они съумѣли сказать яснѣе, или изобразить нагляднѣе, ярче, смѣлѣе, именно то, что было у всѣхъ на душѣ.

II.

По этимъ намекамъ можно уже составить себѣ приблизительное понятіе, какъ безпредѣленъ тотъ микрокосмъ, на почвѣ котораго выростаетъ *художественная идея*, и какъ безчисленны, какъ сложны, какъ далеко за предѣлы минувшаго и случайнаго простираются элементы внутренней, субъективной реакціи, которая принимаетъ участіе въ ея зарожденіи и развитіи.

Съ одной стороны — бездонная глубина индивидуальности, собственныя, отличительныя черты которой такъ явственны, что по нимъ мы можемъ узнать не только имя мастера, но и время созданнаго имъ произведенія; съ другой — три шага, и мы на почвѣ всемірной исторіи; передъ нами—уже не одинъ человѣкъ, а цѣлый народъ, съ его племеннымъ характеромъ, съ его уходящимъ въ

доисторическій мракъ прошедшимъ, съ его понятіями, вѣрованіями, страстями и нравами. Процессъ художественнаго созданія, стало быть, имѣетъ двѣ стороны: *психическую* и *историческую*. И мы находимъ обѣ у Тэна; но, страннымъ образомъ, сфера его психологическаго анализа ограничена историческими вліяніями нравовъ, понятій, страстей и культуры въ средѣ, которая воспитала художника, а основные выводы, объясняющіе намъ внутреннюю работу творчества, отысканы у него, какъ онъ увѣряетъ, просто ощупью, т. е. путемъ развитаго вкуса, сличающаго между собою массу извѣстныхъ художественныхъ произведеній и рѣшающаго, безъ дальнихъ справокъ, вопросъ о сравнительномъ ихъ достоинствѣ. Въ дѣйствительности, какъ мы это увидимъ послѣ, Тэнъ далеко не такъ простодушенъ, и у него, за пазухою, припрятана маленькая система; но мы не намѣрены забѣгать впередъ и принимаемъ его покуда, на вѣру, за то, чѣмъ онъ себя выдаетъ. Методъ свой онъ называетъ опытнымъ и приравниваетъ его къ классификаціи зоолога или ботаника, сортирующаго свои коллекціи по родамъ и видамъ. Признаки, по которымъ нашъ вкусъ, изощренный, конечно, опытомъ и руководствующійся преданіемъ, отличаетъ лучшее и составляютъ собою то, что мы называемъ законами вкуса, т. е. извѣстныя общія правила, указывающія таланту отысканный историческимъ опытомъ путь и испытанные пріемы творчества. Задача эта рѣшается безъ труда въ короткомъ, вступительномъ очеркѣ: *О природѣ художественнаго произведенія*. Впослѣдствіи Тэнъ дополнилъ его своимъ публичнымъ курсомъ: *Объ идеалѣ въ искуствѣ*, о которомъ рѣчь будетъ позже.

Онъ начинаетъ съ того, что дѣло пластическаго искуства (Тэнъ разумѣетъ здѣсь только живопись и скульптуру) и родственной съ нимъ поэзіи имѣетъ своимъ предметомъ воспроизведеніе жизни. Съ перваго взгляда, стало быть, можно было бы полагать, что оно-то и составляетъ существенную задачу искуства, въ томъ смыслѣ, что чѣмъ вѣрнѣе и ближе къ дѣйствительному предмету будетъ художественное воспроизведеніе, тѣмъ лучше оно и исполнитъ свое назначеніе. Тэнъ останавливается на этомъ воззрѣніи и подтверждаетъ его историческими примѣрами, несомнѣнно свидѣтельствующими, что процвѣтаніе и упадокъ искуства обыкновенно шли рядомъ съ той ролью, какую играли въ разныя времена, съ одной стороны, усердное изученіе живыхъ образцовъ, съ другой—презрѣніе къ нимъ и деспотическое господство условныхъ формъ. Но заключать изъ этого, что совершенно точное подра-

жаніе внѣшней дѣйствительности есть высшая и единственная задача искуства, было бы жалкой ошибкой. Не говоря уже о томъ, что это поставило бы формовку живаго тѣла и фотографію выше скульптуры и живописи, а стенографическіе отчеты по уголовнымъ дѣламъ выше драмы, сто́итъ только сравнить шедёвры подобной точности, достигающіе нерѣдко почти до обмана глазъ, съ какимъ-нибудь вовсе не претендующимъ на такой результатъ, но въ другомъ отношеніи несомнѣнно высокимъ произведеніемъ, чтобы воочію убѣдиться, какъ далека такая оцѣнка отъ истинной.

Въ Луврѣ — говоритъ Тэнъ — есть, напримѣръ, замѣчательная картина Деннера. Онъ работалъ въ увеличительное стекло и писалъ по четыре года о̆динъ портретъ. Ничто не забыто въ его фигурахъ: ни грануляція и насѣчка кожи, ни незамѣтная безъ особеннаго вниманія, маленькая пестринка на возвышеньяхъ щекъ, ни голубыя сплетенія микроскопическихъ жилокъ, просвѣчивающихъ сквозь кожу, ни черные пунктики на носу, ни зеркальные блики влажной поверхности глазъ, отражающіе въ себѣ, какъ хрусталики, окружающіе предметы. Эффектъ — изумительный: голова выходитъ изъ рамки, и мы сознаемся, что не встрѣчали еще ни такого терпѣнія, ни такого успѣха. Но что же дальше? Въ итогѣ, какая-нибудь широко набросанная фигура Ванъ-Дейка дѣлаетъ несравненно болѣе впечатлѣнія, и ни въ живописи, ни въ другихъ искуствахъ, никто не цѣнитъ эффекта, клонящагося къ простому обману глазъ. Въ скульптурѣ, это еще осязательнѣе. Раскрашенная самымъ талантливымъ и старательнымъ образомъ статуя, съ мастерски поддѣланными зрачками, съ рѣсницами и бровями, съ прическою изъ волосъ работы искуснаго парикмахера и даже съ медленнымъ, ровнымъ подъемомъ и опусканіемъ грудной полости, симулирующимъ дыханіе, — такая статуя производитъ, конечно, извѣстное впечатлѣніе; но никто не рѣшится назвать его изящнымъ. Съ одного взгляда чувствуется, что это — не жизнь, а холодная и отталкивающая пародія жизни.

Изъ этого можно уже заключить, что, хотя задача пластическаго искуства и состоитъ въ вѣрнѣйшемъ воспроизведеніи жизни дѣйствительной, но что такая вѣрность имѣетъ свои предѣлы. Не все, что доступно глазу въ наружности изображаемаго предмета, заслуживаетъ быть строго и точно воспроизведеннымъ, а только то, что важно для насъ и что составляетъ существенный его смыслъ. Это — естественныя пропорціи и нормальное, правильное соотношеніе между собою частей, «логика формы», какъ называетъ удачно Тэнъ.

Къ несчастію, это второе, исправленное опредѣленіе не выдерживаетъ самой простой и наглядной повѣрки, ибо оказывается, что именно лучшіе представители самыхъ славнѣйшихъ школъ больше всего уклонялись отъ натуральныхъ пропорцій и отъ обычнаго соотношенія между собою частей, какое могла представлять окружавшая ихъ живая дѣйствительность. Возьмемъ, напримѣръ, шедёвръ Микеля Анджело, во Флоренціи, группу статуй на гробницѣ Медичи. Кто посѣщалъ Италію — говоритъ Тэнъ — и изучалъ на мѣстѣ народные типы, тотъ согласится, что ни теперь, ни въ XVI вѣкѣ, тамъ не возможно было найдти въ дѣйствительности ничего похожаго на негодующихъ, страстныхъ героевъ и колоссальныхъ, отчаянныхъ дѣвъ, которыми этотъ великій скульпторъ окружилъ гробницу. Такіе типы онъ могъ найдти развѣ въ собственномъ гнѣвномъ сердцѣ своемъ. Создать ихъ способенъ былъ только такой человѣкъ, какъ онъ, — человѣкъ, затерянный и глубоко-уединенный, глубоко-несчастный среди изнѣженной и развратной толпы, — человѣкъ, оскорбленный до дна души безчисленными предательствами и угнетеніями, лицомъ къ лицу съ неисправимой побѣдой насильства и беззаконія, подъ развалинами отечества и свободы, самъ подъ угрозою смерти и чувствующій, что, если онъ пощаженъ еще, то это—неболѣе, какъ отсрочка, но неспособный согнуть своей шеи и уступить, — человѣкъ, наконецъ, ушедшій всѣмъ своимъ существомъ, какъ въ послѣдній пріютъ, въ искуство, путемъ котораго сердце его еще могло говорить. На пьедесталѣ спящей статуи своей, онъ начерталъ многозначительныя слова: «Спать сладко, а еще лучше быть камнемъ, пока продолжаются бѣдствія и позоръ. Счастье мое — ничего не видѣть, не слышать. Не буди же меня. Тсъ! Тише!» Вотъ чувство, заставившее его отступить отъ обычныхъ пропорцій: удлиннить станъ и члены, изогнуть торсъ на бедрахъ, углубить орбиты глазъ, избороздить чело глубокими складками, напоминающими нахмуренныя брови льва, напречь сухожилья и мускулы на плечахъ, на спинѣ, какъ звенья желѣзной цѣпи, натянутой свыше силъ и готовой лопнуть.

Отъ Микеля Анджело Тэнъ переходитъ къ Рубенсу, и въ одной изъ характерныхъ его картинъ, въ «Кермесѣ», находитъ то же. Опять-таки это весьма далеко отъ обычныхъ пропорцій. Ступайте во Фландрію и посмотрите тамъ на фламандцевъ. Даже въ дни самыхъ шумныхъ праздниковъ ихъ и пировъ, вы найдете тамъ добрыхъ малыхъ, которые хорошо ѣдятъ и еще лучше пьютъ,

курятъ съ невозмутимымъ спокойствіемъ духа, — людей флегматическихъ, разсудительныхъ, съ тупымъ выраженіемъ на лицѣ, съ крупными и неправильными чертами, близко напоминающихъ вамъ фигуры Тенирса; но ничего похожаго на роскошные типы животнаго человѣчества, поражающіе въ «Кермесѣ», вы не найдете. И разумѣется, Рубенсъ ихъ взялъ не тамъ. Послѣ всѣхъ ужасовъ религіозныхъ войнъ, жирная Фландрія, долго опустошаемая, наконецъ отдохнула и успокоилась. Почва ея такъ плодородна, а люди такъ разсудительны и практичны, что край въ короткое время зацвѣлъ, и довольство вернулось въ него сразу. Всякій вокругъ себя чувствовалъ это новое благоденствіе, и контрастъ настоящаго съ прошлымъ звалъ наслаждаться разнузданные физическіе инстинкты, выпущенные, какъ стадо послѣ голодной зимы, на зеленое пастбище и на изобильный кормъ. Рубенсъ ихъ чувствовалъ живо, эти инстинкты, въ самомъ себѣ, и поэзія жизни, ничѣмъ нестѣсненной въ своихъ аппетитахъ,—плоти, безъ удержу и стыда накидывающейся на наслажденіе, сытой и колоссально-разцвѣтшей радости, широко красуется въ распущенной чувственности, въ сладострастныхъ румянцахъ и соблазнительныхъ наготахъ, имъ расточаемыхъ. Чтобы выразить это чувство въ «Кермесѣ», онъ такъ расширилъ торсы, такъ утолстилъ зады, такъ искрутилъ поясницы, разогрѣлъ щеки, взбилъ волосы, засвѣтилъ во взорахъ огонь необузданной похоти. Передъ вами полный развалъ и гамъ попойки, разбитые пóставы, опрокинутые столы, ревъ, возгласы, поцѣлуи и удивительнѣйшей тріумфъ человѣческаго скотства, какой воплощала когда-нибудь кисть художника.

Примѣры эти приведены у Тэна безъ всякой критики, просто какъ факты, свидѣтельствующіе, что самые знаменитые изъ художниковъ позволяли себѣ съ натурой и самыя крупныя вольности. Они, не задумываясь, мѣняли (понятно, въ извѣстномъ, опредѣленномъ смыслѣ и направленіи) естественныя пропорціи внѣшней дѣйствительности и поступали при этомъ не безсознательно, а съ намѣреніемъ сдѣлать яснѣе и осязательнѣе *капитальный характеръ* изображаемаго предмета, или, вѣрнѣе, сложившуюся въ душѣ ихъ художественную идею о немъ. Тэнъ подчеркиваетъ этотъ *характеръ* и называетъ его капитальнымъ или существеннымъ. Это, какъ называетъ его философія, *эссенція или суть вещей*, и онъ заключаетъ изъ этого, что задача искуства—выражать сущность вещей. Но Тэнъ открещивается отъ этихъ метафизическихъ терминовъ,

видимо опасаясь запутаться въ нихъ, и поясняетъ, что подъ своимъ *капитальнымъ характеромъ* онъ разумѣетъ просто какую-нибудь основную и выдающуюся, или преобладающую черту, которая выражаетъ суть предмета. Такая черта, продолжаетъ онъ: это — *качество, изъ котораго всѣ остальныя качества, или по крайности большая ихъ часть, вытекаютъ послѣдовательно и необходимо, какъ изъ причины.*

Въ примѣрахъ, которыми онъ поясняетъ это опредѣленіе, онъ возвращается снова къ Фландріи и къ «Кермесу» Рубенса. Капитальный характеръ Фландріи, говоря геологическимъ языкомъ, это— ея *аллювіальная формація.* Это—равнина, устланная слоями наносной земли, которую осаждаютъ въ избыткѣ рѣки, близъ устьевъ текущія въ низменныхъ берегахъ. Изъ этого одного основнаго качества исходитъ множество разныхъ особенностей, опредѣляющихъ въ суммѣ всю бытовую физіономію края, т. е. не только его географическую наружность и то, что онъ представляетъ самъ по себѣ, но не меньше и духъ и нравственныя или физическія качества его жителей и продуктовъ ихъ дѣятельности. Прежде всего — равнина, влажная, плодородная, какъ естественное послѣдствіе множества и ширины ея рѣкъ и большаго осадка земли. Равнина эта всегда зелена, потому что большія рѣки, съ спокойнымъ и тихимъ теченіемъ, и безчисленные каналы, легко проводимые въ плоскомъ и влажномъ грунтѣ, поддерживаютъ въ ней постоянную свѣжесть растительности. По этому одному не трудно уже угадать физіономію края: дождливое, сѣрое небо, съ его безпрестанными ливнями, даже и въ ясные дни завѣшенное, какъ дымкой, легкими испареніями, поднимающимися отъ влажной земли, и образующее полупрозрачный сводъ надъ неоглядною, зеленѣющей корзиной, площадь которой открыта на всемъ кругозорѣ. Въ живой природѣ, множество и богатство пастбищъ естественно вызываютъ къ жизни большія стада, мирно разсѣявшіяся въ высокой, сочной травѣ или жующія во весь ротъ, — стада, пестрящія своими бѣлыми, черными, желтоватыми пятнами безпредѣльную, плоскую и зеленую низменность. Отсюда—такое количество молока и мяса, которыя, вмѣстѣ съ хлѣбомъ и овощами, производимыми сочной землей, доставляютъ жителямъ изобильную и дешевую пищу. Можно сказать, что въ этой странѣ вода производитъ траву, которая производитъ скотъ, который даетъ сыръ, масло, говядину, и что все это, вмѣстѣ съ пивомъ, дѣлаетъ жителя. И дѣйствительно, эта сытая жизнь, заодно съ этимъ влажнымъ воздухомъ, объясняетъ для насъ ха-

рактеръ фламандца: его флегматическій темперантъ, его регулярныя, стойко укоренившіяся привычки, спокойствіе духа и нервовъ, способность смотрѣть на жизнь трезво и разсудительно, ничѣмъ непрерываемое довольство своею судьбой, вкусъ, развивающійся въ человѣкѣ достаточномъ, вкусъ къ чистоплотности и комфорту. Послѣдствія простираются такъ далеко, что обусловливаютъ даже фіозономію городовъ. Въ странѣ съ наносною почвой, песчаникъ рѣдокъ, и вмѣсто камня служитъ лишь обожженная глина: кирпичъ, или черепица. Въ краю съ безпрестанными ливнями, кровли имѣютъ крутой наклонъ, а вслѣдствіе постоянной сырости лакируются фасады. Въ итогѣ — сѣть красноватыхъ или коричневыхъ зданій, всегда опрятныхъ и часто блестящихъ, съ остроконечными крышами. Мѣстами, промежду нихъ возвышается старая церковь, построенная изъ гальки, или изъ мелкихъ камешковъ, скрѣпленныхъ между собою цементомъ. Заботливо содержимыя улицы тянутся между двумя рядами тротуаровъ неподражаемой чистоты. Въ Голландіи эти троттуары часто орнаментированы фаянсомъ. Въ пять часовъ поутру, служанка, стоя на колѣняхъ, моетъ ихъ щелокомъ. Загляните въ блестящія стекла оконныхъ рамъ, войдите въ садикъ, украшенный зеленѣющими деревьями, полъ котораго посыпается постоянно свѣжимъ пескомъ; посѣтите эти таверны, кокетливо выкрашенныя внутри, съ рядами смуглыхъ, пузатыхъ бочекъ, съ янтарною влагой, пѣнящейся черезъ края причудливо-изукрашенныхъ кубковъ. Во всѣхъ этихъ мелкихъ подробностяхъ обыденной жизни, во всѣхъ этихъ признакахъ внутренняго довольства и прочнаго благосостоянія, вы увидите слѣдствія основнаго характера, налагающаго свою печать на климатъ и почву, на растенія и животныхъ, на человѣка съ его произведеніями, на общество и отдѣльныхъ лицъ. По этимъ несчетнымъ послѣдствіямъ мы уже можемъ судить о его важности. Его-то искуство стремится поставить на видъ, и если оно преслѣдуетъ эту цѣль, то потому, что природа не достигаетъ ея вполнѣ. Въ природѣ характеръ только преобладаетъ. Необходимо сдѣлать его господствующимъ. Характеръ этотъ дѣйствительно даетъ форму вещамъ, но онъ это дѣлаетъ не въ достаточной степени. Онъ стѣсненъ въ своемъ дѣйствіи, его тормозитъ вмѣшательство постороннихъ причинъ. Онъ не могъ отпечатать себя довольно явственно на предметахъ, которые носятъ его печать. Человѣкъ чувствуетъ это несовершенство и, чтобы восполнить его, онъ изобрѣлъ искуство (sic). Вернемся еще разъ къ «Кермесу» Рубенса—

продолжаетъ Тэнъ. Эти лихія, цвѣтущія кумушки, эти великолѣпные пьяницы, всѣ эти груди и морды скотовъ, нажравшихся и разнузданныхъ, имѣли, можетъ быть, въ вакханаліяхъ своего времени нѣсколько соотвѣтственныхъ имъ фигуръ. Плодовитая и откормленная природа силилась породить такіе нравы и тѣлеса такія крупныя и такія грубыя, но ей удавалось это только на половину. Другія причины вмѣшивались и тормазили ея размахъ. Во-первыхъ—бѣдность. Въ лучшія времена и въ богатѣйшихъ краяхъ, она налагаетъ узду на животныя похоти и, подвергая лишеніямъ, заставляетъ людей страдать, а кто страдалъ, тотъ ужъ обузданъ. Затѣмъ, полиція, вѣра, привычки обыденнаго труда и воспитаніе дѣйствуютъ въ томъ же смыслѣ. На сто фигуръ, которыя при извѣстныхъ, благопріятныхъ условіяхъ могли бы служить образцами для Рубенса, въ дѣйствительности нашлось, можетъ быть, только пять или шесть; да и тѣ, на пирахъ, которые ему удавалось видѣть, затеряны были въ толпѣ другихъ, болѣе или менѣе безхарактерныхъ фигуръ. Прибавьте, что въ данный моментъ, онѣ легко могли быть не въ полномъ ходу, или, что называется, не въ ударѣ. И этой неполнотою своею натура звала на помощь себѣ искуство. Тамъ, гдѣ она не смогла довольно явственно отпечатать господствующій характеръ, художникъ призванъ былъ ее восполнять.

III.

Попытка Тэна выяснить на широкозахваченныхъ изъ искуства въ его отношеніи къ жизни примѣрахъ свою основную идею о сущности и задачѣ художественнаго произведенія — весьма любопытна, и мы ее привели по возможности подлинными чертами, какъ характерный образчикъ его «философіи». Тэнъ—человѣкъ со вкусомъ и тонкій цѣнитель искуства, что онъ и доказалъ въ своей «*Исторія англійскойской литературы*». Съ другой стороны, онъ—мастеръ писать историческія картины нравовъ, какъ мы это видимъ особенно въ его: «*Источникахъ происхожденія современной Франціи*». Но въ дѣлѣ философическаго анализа, онъ, какъ и многіе изъ его соотечественниковъ, бравшіеся за этого рода трудъ наудалую, нѣсколько легковѣсенъ. Задавшись мыслью приложить къ искуству методъ наукъ естественныхъ, онъ безсознательно усвоиваетъ совсѣмъ другой пріемъ. Законъ, который онъ, повидимому чистосердечно, отыскиваетъ, въ дѣйствительности оказывается уже найденнымъ.

Это—законъ *естественнаго подбора*, имѣющій, какъ извѣстно, претензію объяснять, въ принципѣ, все видовое разнообразіе существующаго, путемъ приспособленія организма къ внѣшнимъ условіямъ. Въ I-ой главѣ II-го отдѣла своей «*Философіи искуства*», Тэнъ прямо сравниваетъ искуство съ растеніемъ, напримѣръ съ апельсиннымъ деревомъ, и указываетъ, что, какъ для послѣдняго есть своего рода зона, за климатическими предѣлами которой оно не растетъ, такъ и для перваго есть благопріятная «нравственная температура» извѣстной эпохи, раньше и позже которой оно или не дозрѣваетъ, или является уже увядающимъ. Выяснивъ эту параллель, онъ приходитъ къ такому выводу: «Мы, стало быть, можемъ — говоритъ онъ — представить себѣ температуру и разнаго рода физическія условія мѣстности въ видѣ агентовъ, производящихъ *выборъ* между различнаго рода деревьями и допускающихъ процвѣтать и плодиться только одному извѣстному виду, болѣе или менѣе исключительно передъ всѣми другими. Физическая температура и разнаго рода сродныя ей условія орудуютъ въ этомъ случаѣ посредствомъ изъятій и устраненій, т. е. путемъ *естественнаго подбора*. Таковъ великій законъ, которымъ теперь объясняютъ происхожденіе и структуру разнообразныхъ формъ органической жизни *). Но онъ примѣнимъ и въ сферѣ нравственной столько же, какъ въ физической, — въ исторіи, какъ въ ботаникѣ и зоологіи, къ дарованіямъ и характерамъ столько же, какъ къ растеніямъ и животнымъ», и проч. Искать, стало быть, нѣтъ надобности. Довольно установить несомнѣнную истину, аксіому, и исходя отъ нея, выводить изъ нея логически все, что намъ нужно. Только, конечно, это ужъ будетъ не индуктивный путь, и, преслѣдуя безсознательно совершенно другой, Тэнъ дѣлаетъ странные промахи. Сравненіе съ апельсиннымъ деревомъ, напримѣръ, не объясняетъ рѣшительно ничего въ искуствѣ и только запутываетъ вопросъ, перенося его, безо всякой надобности, на почву самаго темнаго и двумысленнаго въ системѣ естественнаго подбора, т. е. какъ разъ того, что заставляетъ теперь самыхъ искренныхъ ея почитателей сомнѣваться въ универсальной ея приложимости. Выходитъ нѣчто въ родѣ напрасной попытки опредѣленія хорошо-извѣстнаго относительно-неизвѣстнымъ. Ибо сказать объ А, всѣ отношенія котораго намъ, повидимому, извѣстны, что это А совер-

*) Не слѣдуетъ забывать, что это писано было въ первомъ чаду успѣха, одержаннаго системой Дарвина.

шенно подобно Б, въ происхожденіи котораго явно участвуетъ неизвѣстная функція X, не значитъ ли заставить насъ усомниться въ вѣрности и того понятія, которое мы до сихъ поръ составляли себѣ объ А? Возьмемъ, напримѣръ, итальянскую школу живописи временъ Возрожденія. Намъ хорошо извѣстно, чѣмъ было это искуство въ Италіи ранѣе, и чѣмъ оно стало потомъ. Извѣстна и «нравственная температура» эпохи, какъ ее называетъ Тэнъ. Но изъ исторіи происхожденія апельсиннаго дерева намъ неизвѣстно рѣшительно ничего,—никакого намека даже на то, что оно когда-нибудь существовало въ другихъ условіяхъ, и что послѣдовавшее затѣмъ приспособленіе къ медленно-измѣнявшейся обстановкѣ сдѣлало его тѣмъ, чѣмъ мы знаемъ его теперь. Мало того, мы видимъ, что въ совершенно тождественныхъ съ нимъ условіяхъ процвѣтаютъ и совершенно другіе виды. По даннымъ условіямъ обстановки, стало быть, по крайней мѣрѣ весьма мудрено составить себѣ представленіе о характерѣ тѣхъ продуктовъ, которые могутъ въ ней процвѣтать, и именно тѣ примѣры, которыми Тэнъ иллюстрируетъ подобнаго рода «необходимую» связь, если только они способны намъ что-нибудь доказать, доказываютъ противное. Но еще болѣе странный промахъ Тэнъ дѣлаетъ, воображая себѣ, что какая-нибудь одна черта, въ родѣ, положимъ, хоть «аллювіальной формаціи», можетъ намъ объяснить не только физіономію населенной страны, но и нравы народа, ее населяющаго, а потому составляетъ яко бы главный характеръ, кладущій свою печать на все остальное. Кому придетъ въ голову, напримѣръ, что такая черта даетъ ключъ къ уразумѣнію самаго капитальнаго и существеннаго, что составляетъ характеръ фламандскаго племени? Оно имѣетъ, конечно, свою особенную и характерную физіономію. Но развѣ исторія происхожденія этой физіономіи объясняется хоть на грошъ аллювіальной формаціей? Мало ли есть на свѣтѣ племенъ, живущихъ въ такомъ же климатѣ и на такой же жирной, наносной почвѣ; а между тѣмъ ихъ нравы и ихъ этнографическая физіономія далеки отъ фламандскихъ.

И дальше, «Кермесъ», какъ апогей, представляющій яко бы самое полное выраженіе чего-то, что составляетъ главную и существенную черту народной физіономіи! Природа яко бы силилась дать ей господствующее значеніе, но не смогла достигнуть этой высокой цѣли и вынуждена была призвать на помощь искуство! И капитальная эта черта—отнюдь не какая-нибудь особенная, глубоко-заложенная въ народномъ характерѣ добродѣтель, а именно

то, что можно найдти на всемъ сѣверѣ, въ Россіи, въ Америкѣ, въ Англіи, въ Швеціи, и что, однако, нигдѣ не составляетъ не только главной, но и существенно-національной черты,—безшабашный разгулъ животныхъ инстинктовъ! «Ступайте во Фландрію – говоритъ самъ Тэнъ—и посмотрите тамъ на фламандцевъ; даже и въ дни самыхъ шумныхъ народныхъ пиршествъ, вы не найдете тамъ ничего похожаго на такіе типы, и, разумѣется, Рубенсъ ихъ взялъ не тамъ». Короче, картина не выражаетъ собой ничего существеннаго въ племенномъ характерѣ, флегматическомъ, тихомъ, трудолюбивомъ и разсудительномъ, а потому, разумѣется, прежде всего благоразумномъ и сдержанномъ. Сюжетъ ея представляетъ фламандскій годичный праздникъ, во время котораго простонародье, подпивши, хватило, что называется, черезъ край. Прибавимъ, что Рубенсъ, благодаря неистовому размаху своей фантазіи, тоже имѣетъ привычку хватать иногда черезъ край, и мы поймемъ, что въ «Кермесѣ», этомъ фламандскомъ шабашѣ, художникъ изобразилъ не фламандскую, а всечеловѣческую черту: наклонность животныхъ инстинктовъ срывается съ привязи. Но дѣлая это, онъ не старался облагородить порокъ, и скотское у него осталось скотскимъ, т. е., при всемъ животномъ могуществѣ своего размаха, не привлекательнымъ.

Примѣръ однакоже интересенъ для насъ въ томъ отношеніи, что онъ опровергаетъ одно изъ самыхъ ходячихъ, но вмѣстѣ и самыхъ несправедливыхъ по существу, обвиненій, взводимыхъ псевдореалистической критикою на идеалъ, какъ на набожную фальзификацію искуствомъ дѣйствительности, съ цѣлію утаить или, по крайней мѣрѣ, облагородить ея грѣхи. Мы видимъ здѣсь, что уклоненіе отъ реальныхъ размѣровъ внѣшней дѣйствительности можетъ быть и въ обратную сторону, т. е. ея грѣхи могутъ быть отнюдь не утаены, а напротивъ преувеличены, и что это будетъ въ такой же степени идеализаціей, какъ и то, когда художникъ усиливаетъ черты, рисующія намъ человѣчество и природу съ лучшей ихъ стороны. И ни въ одномъ изъ этихъ двухъ случаевъ мы не въ правѣ назвать такое его уклоненіе отъ реальныхъ пропорцій лживымъ, если онъ искрененъ самъ съ собой и вѣренъ своей художественной идеѣ. По той причинѣ, что эта идея имѣетъ свои психологическіе законы, и между ними одинъ изъ главныхъ — законъ отраженія внѣшней дѣйствительности, въ человѣческомъ представленіи, подъ различнымъ угломъ, смотря по тому, насколько она близка человѣку, и будитъ, затрогиваетъ, ин-

тересуетъ его въ болѣе или менѣе сильной степени. Мы можемъ его назвать закономъ *психической перспективы*, по аналогіи съ перспективой оптической. Никто не считаетъ лживымъ, въ этой послѣдней, изображеніе близкихъ предметовъ въ сравнительно бо́льшемъ размѣрѣ, чѣмъ отдаленныхъ; а между тѣмъ, вѣдь это, собственно говоря,—иллюзія, и естественные размѣры вещей, въ проекціи ихъ на ретинѣ глаза,—измѣнены. Но иллюзія эта оправдывается закономъ физики, по которому, чѣмъ дальше отъ глаза предметъ, тѣмъ онъ естественно долженъ *казаться* меньше, и наконецъ, если онъ относительно не великъ, то, при извѣстной степени отдаленія, мы и совсѣмъ теряемъ его изъ глазъ. И этотъ послѣдній случай тоже имѣетъ свою аналогію въ перспективѣ психической. Не всѣ детали реальной дѣйствительности въ одинаковой мѣрѣ для насъ важны; а что важнѣе, существеннѣе, то и захватываетъ наше вниманіе въ болѣе сильной степени, отвлекая его тѣмъ самымъ отъ несущественнаго, причемъ послѣднее можетъ и совершенно утратить для насъ свое значеніе. Тогда оно ускользнетъ отъ вниманія, или будетъ откинуто, какъ ненужное, и забыто. Отсюда—непостоянство размѣровъ. Пока въ головѣ нашей складывается и централизуется идея, центръ ея, т. е. главное и существенное, усиливается на счетъ периферіи и получаетъ преобладающій смыслъ, а многое въ этой послѣдней, какъ точки на горизонтѣ ландшафта, стушевывается, теряетъ свои контуры и исчезаетъ. Въ итогѣ такого процесса является нѣчто сосредоточенное, т. е. усиленное съ существенной своей стороны и упрощенное или сокращенное въ аксессуарахъ. Это и есть *идеалъ* въ формальномъ и—относительно содержанія своего—въ безразличномъ смыслѣ. Все можетъ быть идеализировано, даже и самое пошлое, самое низкое, если оно, какъ это къ несчастію и случается иногда, почему-нибудь стало для человѣка важно и получило преобладающій смыслъ. Ни въ нравственномъ, ни въ художественномъ отношеніи, это, конечно, не безразлично. Есть идеалы разбойничьи, воровскіе, лакейскіе, и кощунственно было бы ставить ихъ рядомъ съ высокими образами, заслужившими уваженіе и любовь человѣчества. Но и у этихъ, по существу безмѣрно далекихъ другъ отъ друга, крайностей есть однако же нѣчто общее: это — законъ психическаго процесса, которымъ онѣ образуются. Во всякомъ случаѣ, нѣчто одно выступаетъ впередъ и господствуетъ, а все остальное группируется вокругъ, какъ подчиненное, или уходитъ въ тѣнь и, постепенно теряя значеніе, наконецъ исчезаетъ изъ глазъ.

IV.

Продуктъ психической жизни, *идеалъ*, встрѣчается во всѣхъ ея высшихъ сферахъ. Есть идеалы нравственные и религіозные, гражданскіе, политическіе, соціально-экономическіе; но самый многосторонній и всеобъемлющій, а потому играющій часто роль представителя остальныхъ, это, безспорно, есть идеалъ поэтическій. Издревле тождественный съ религіознымъ, онъ является первымъ въ культурной исторіи высшихъ племенъ, и вдохновленные имъ, подъ наитіемъ его творческой теплоты, идутъ уже слѣдомъ за нимъ идеалы пластическаго искуства. Поэтому, говоря о послѣднихъ, необходимо имѣть неуклонно въ виду ихъ родство съ поэтическими.

Взглядъ этотъ раздѣляетъ и Тэнъ. Но въ печатномъ курсѣ его, мы, къ сожалѣнію, не находимъ многаго, что̀, судя по программѣ и ссылкамъ на читанныя имъ лекціи, должно было составлять интереснѣйшіе отдѣлы его изустнаго изложенія. Такъ, напримѣръ, въ I главѣ своей «*Философіи искуства*» (стр. 17), говоря объ исторіи искуства въ Италіи, онъ обѣщаетъ возстановить передъ своими слушателями ту мистическую среду, въ которой родились произведенія Джотто и Фра-Беато-Анджелико, и съ этою цѣлію привести открывки поэтовъ и легендарныхъ писателей, дабы увидѣть изъ нихъ идеи, которыя люди этой эпохи составляли себѣ о счастіи и несчастіи, о любви, о вѣрѣ, о раѣ и адѣ, обо всѣхъ высшихъ интересахъ человѣческой жизни. «Мы найдемъ эти документы—говоритъ онъ—въ поэмахъ Данте, въ «*Золотой легендѣ*», въ «*Подражаніи Христу*», въ «*Цвѣточкахъ*» святаго Франциска, въ такихъ историкахъ, какъ Дино Компаньи, въ обширной коллекціи хроникеровъ, собранныхъ Мураторіемъ» и пр. Но, въ своей «*Философіи искуства въ Италіи*», онъ упоминаетъ объ этой части своей программы вскользь, какъ объ исполненой уже въ прошломъ году. Такимъ образомъ, историческое родство идеаловъ пластическаго и поэтическаго искуствъ, въ печатномъ курсѣ его, только указано издали, и мы можемъ судить о взглядѣ Тэна на этотъ важный вопросъ не больше, какъ по отдѣльнымъ примѣрамъ, которыми онъ поясняетъ свои воззрѣнія.

«Мы видѣли—такъ начинаетъ онъ свое изслѣдованіе «*Объ идеалѣ въ искуствѣ*»,—что произведеніе искуства имѣетъ своею задачею выразить какой-нибудь существенный или выдающійся характеръ

полнѣе и явственнѣе, чѣмъ его выражаетъ дѣйствительность. Художникъ для этого составляетъ себѣ идею такого характера и, согласно съ нею, преобразовываетъ дѣйствительный предметъ. Преобразованный такимъ образомъ, этотъ послѣднiй становится *соотвѣтствующимъ идеѣ*, или, иначе сказать, *идеальнымъ*» и проч., примыкая къ знакомымъ уже читателю выводамъ своей «*Философiи*». Но это—неболѣе, какъ вступленiе, смыслъ котораго просто въ томъ, что задача искуства сводится къ *идеализацiи* жизни дѣйствительной. Главный предметъ, на этотъ разъ занимающiй автора, это — оцѣнка и группировка славнѣйшихъ произведенiй искуства по степенямъ достоинства тѣхъ идеаловъ, которые ими воплощены. Тэнъ устанавливаетъ для этого три основныхъ принципа, или, иначе, три мѣрки, которыми онъ руководствуется. *Первый* принципъ—это степень устойчивости и долговѣчности изображеннаго типа или характера. *Второй* — это степень его благотворнаго или, обратно, пагубнаго влiянiя на человѣка, въ которомъ онъ воплощенъ, и на группу, къ которой носитель его принадлежитъ. И *третiй*—это принципъ кумуляцiи или совпаденiя разныхъ условiй, благопрiятныхъ для воплощенiя типа или характера во всей возможной его полнотѣ. Приступая къ изслѣдованiю вопроса, Тэнъ, вѣрный однажды принятому имъ методу, обращается за отвѣтомъ къ наукамъ естественнымъ.

Лѣтъ уже сто—говоритъ онъ,—какъ эти науки открыли одинъ принципъ оцѣнки, который мы у нихъ и заимствуемъ. Это—принципъ *субординацiи характеровъ*. Всѣ классификацiи въ зоологiи и ботаникѣ построены были на немъ, и важность его потвердилась потомъ открытiями, столько же неожиданными, какъ и глубокими. Въ растенiи и въ животномъ, нѣкоторыя отличительныя черты признаны были сравнительно болѣе важными; это—тѣ, которыя *меньше другихъ измѣнчивы* и слѣдовательно должны обладать сравнительно бо̀льшею силою, такъ какъ онѣ сопротивляются лучше другихъ враждебному натиску внѣшнихъ и внутреннихъ обстоятельствъ, стремящихся ихъ разрушить или измѣнить. Въ растенiяхъ, напримѣръ, ростъ и объемъ не такъ важны, какъ структура, ибо какъ, съ внутренней стороны, нѣкоторыя неважныя качества, такъ и съ внѣшней, иныя незначущiя условiя, въ состоянiи измѣнить ихъ ростъ и объемъ, не измѣняя ихъ внутренняго строенiя. Горохъ, ползущiй по полу, и акацiя, поднимающая макушку вверхъ, принадлежатъ къ очень близкимъ семействамъ бобовыхъ. Хлѣбный стебель въ три фута отъ полу и бамбукъ въ четыре сажени ро-

стомъ, не взирая на то, однако же родственники. Нашъ сѣверный, малорослый папоротникъ, подъ тропиками — большое дерево. Подобнымъ же образомъ, въ позвоночномъ, число, расположеніе и отправленія членовъ не такъ важны, какъ присутствіе или отсутствіе органовъ млекопитанія. Животное можетъ жить на сушѣ, въ водѣ, въ воздухѣ, и испытывать всѣ варіаціи, связанныя съ перемѣною мѣста жительства, не теряя и не измѣняя тѣхъ свойствъ своего тѣлосложенія, которыя дѣлаютъ его млекопитающимъ. Летучая мышь и китъ—такія же млекопитающія, какъ собака, лошадь и человѣкъ. Пластическая энергія, утончившая двигательные члены летучей мыши и превратившая ея руки въ крылья, простившая, укоротившая и почти изгладившая заднія оконечности кита, не въ состояніи была лишить этихъ животныхъ органа, питающаго ихъ произрожденіе, и плавающій, какъ и летающій видъ остаются братьями ходящихъ млекопитающихъ. То же явленіе мы встрѣчаемъ на всѣхъ ступеняхъ органической жизни и на всѣхъ степеняхъ характеровъ. Извѣстное органическое устройство представляетъ собою вѣсъ, болѣе стойкій, и силы, способныя пошатнуть меньшую тяжесть, не могутъ его поколебать. Вслѣдствіе этого, чѣмъ устойчивѣе какая-нибудь черта характера, тѣмъ обширнѣе группа другихъ подобныхъ, съ которыми она состоитъ въ связи, и которыя существуютъ тамъ, гдѣ она присутствуетъ, и отсутствуютъ тамъ, гдѣ она отсутствуетъ. Такъ, напримѣръ, присутствіе крыльевъ, какъ очень второстепенный признакъ, влечетъ за собою одни только легкія измѣненія и не имѣетъ почти никакого вліянія на характеръ общей структуры. Поэтому мы и находимъ ихъ у самыхъ различныхъ классовъ и, наоборотъ, находимъ и не находимъ въ одномъ и томъ же: находимъ у млекопитающихъ и у рыбъ, находимъ и не находимъ у насѣкомыхъ,—вѣрнѣйшее доказательство, какъ несущественны тѣ особенности структуры, которыя сообщаютъ способность летать. Наоборотъ, присутствіе грудей такъ важно, что въ общихъ чертахъ опредѣляетъ всю органическую структуру животнаго. Всѣ млекопитающія принадлежатъ къ одному отдѣлу, всѣ они позвоночныя, всѣ съ двойною системой кровообращенія, всѣ живородны, и у всѣхъ легкія облечены грудною плевою, что̀ исключаетъ разомъ всѣхъ остальныхъ позвоночныхъ—птицъ, пресмыкающихся, амфибій и рыбъ. Вообще, имя, усвоенное какому-нибудь органическому отдѣлу или семейству, выражая существеннѣйшую черту его характера, опредѣляетъ тѣмъ самымъ форму, служащую его отличительнымъ признакомъ. Читая затѣмъ, въ короткихъ сло-

вахъ, его дополнительныя опредѣленія, мы въ нихъ найдемъ всю сумму свойствъ, сопутствующихъ главнѣйшему, и ихъ важность дастъ намъ мѣрку его вліятельности.

Стараясь найдти раціональное объясненіе столь неравной устойчивости и значительности характеровъ—говоритъ Тэнъ,—мы наблюдаемъ во всякомъ животномъ двѣ категоріи: элементы, и ихъ приспособленіе. Приспособленіе—дѣло позднѣйшее, элементы же первобытны. Можно перевернуть вверхъ дномъ приспособленіе, не измѣнивъ ни на волосъ элементовъ; но нельзя измѣнить элементовъ, не измѣнивъ совершенно приспособленія. Мы можемъ, стало быть, различать два рода характеровъ: одни—глубоки, интимны, исконны, фундаментальны; другіе—поверхностны, мелки, наносны и производны. Первые—это характеры элементовъ или матеріаловъ; вторые—это характеры приспособленія или устройства. Такъ, напримѣръ, въ скелетѣ животнаго, мы замѣчаемъ, въ основѣ, характеръ его анатомическихъ составныхъ частей и ихъ связей, и уже далѣе, во второй категоріи, характеръ ихъ удлиненній и сокращеній, ихъ спайки и приспособленія ихъ къ какому-нибудь отправленію. Изъ этихъ частныхъ открытій—говоритъ Тэнъ,—возникло общее правило, по которому, чтобы отличить главнѣйшее и существенное, необходимо разсматривать организмъ на первыхъ шагахъ его возникновенія и въ его начальныхъ формахъ, какъ это дѣлается въ эмбріологіи, или, иначе, стараться выяснить общія отличительныя черты его составныхъ частей, какъ это дѣлаютъ анатомія и общая физіологія.

Правила эти Тэнъ прилагаетъ прежде всего къ человѣку нравственному и къ искуствамъ, которыя имъ занимаются, т. е., къ поэзіи вообще. Въ какой градаціи подчиненности группируются здѣсь характеры и чѣмъ измѣрять неравныя степени ихъ устойчивости,—это рѣшаетъ для насъ съ увѣренностію исторія; ибо время и ходъ событій, работая неустанно надъ человѣкомъ нравственнымъ, измѣняютъ въ различной степени слои идей и чувствъ, въ которыхъ онъ выражается. Время скребетъ и роется въ насъ, какъ землекопъ въ землѣ, и этимъ путемъ выводитъ на свѣтъ, такъ сказать, нашу геологическую формацію. Подъ разрушительною его рукою, слои, покрывающіе другъ друга, въ насъ исчезаютъ, одни быстрѣе, другіе медленнѣе.

Сверху лежатъ тѣ нравы, понятія и тотъ складъ идей, которые продолжаются года три-четыре. Это—произрожденіе моды, понятій и идеи сезона. Французъ, который уѣхалъ въ Америку, или

въ Китай, и по возвращеніи не нашелъ уже Парижа такимъ, какимъ онъ его оставилъ. Онъ чувствуетъ себя уже отсталымъ и въ непривычной сферѣ: шутки перемѣнили тонъ, ходячія выраженія въ клубахъ и на бульварной сценѣ уже не тѣ; бульварный модникъ выглядитъ иначе, щеголяетъ въ другихъ жилетахъ, галстухахъ; самая кличка его уже не та; короче—это та сцена жизни, которой достаточно нѣсколькихъ лѣтъ, чтобъ сдѣлаться неузнаваемой. Подъ ней простирается слой характеровъ, уже болѣе стойкихъ. Онъ длится два, три, четыре, десятка лѣтъ, приблизительно около половины историческаго періода. «Мы видѣли—говоритъ Тэнъ,—конецъ одного изъ такихъ, разцвѣтъ котораго совпадаетъ съ началомъ 30-хъ годовъ. [1]) Мы помнимъ еще на сценѣ и изъ разсказовъ стараго поколѣнія типъ, царствовавшій въ ту пору. Это—*Anthony* Дюма-отца, или герой задорный драмы Виктора Гюго. Это—новаторъ съ филантропическою окраской, съ парадоксальнымъ складомъ ума, съ фатальной физіономіей и съ пожирающими страстями, немного напыщенный и наивный, но пылкій, великодушный. Въ сущности, онъ—плебей изъ новой формаціи, съ сильными дарованіями и съ еще сильнѣйшими аппетитами,—плебей, впервые добравшійся до верховъ блестящаго общества и бросающій ему шумно въ лицо свой вызовъ. Чувства и мысли его принадлежатъ уже цѣлому поколѣнію, и надо ждать, когда оно отживетъ, чтобы увидѣть его сходящимъ со сцены. Таковъ второй слой, и время, которое тратитъ исторія, чтобы его унести, даетъ намъ мѣру его значительности. Подъ нимъ открывается третій порядокъ слоевъ, на этотъ разъ уже очень обширныхъ и столь же глубокихъ. Характеры, ихъ составляющіе, существуютъ въ теченіе долгаго историческаго періода, и время существованія ихъ измѣряется часто столѣтіями. Такими періодами были средніе вѣка, вѣкъ Возрожденія и такъ называемая классическая эпоха во Франціи. Одинъ образъ мыслей царствуетъ въ продолженіе ихъ и выдерживаетъ всѣ глухія тренія, всѣ разрушительные удары, одинъ за другимъ противъ него направленные. Наши дѣды видѣли окончаніе одного изъ такихъ періодовъ: это былъ періодъ, окончившійся въ политикѣ революціей 1789 года, въ литературѣ — съ Делилемъ, Фонтаномъ и пр., въ религіи — съ появленіемъ Ксавье-де-Метра и съ паденіемъ галликанизма. Онъ длился около двухъ вѣковъ, и за все это время, мы видимъ господствующимъ характеръ, который

[1]) Это писано было въ концѣ 60-хъ годовъ.

Европа отчасти еще и до сихъ поръ продолжаетъ приписывать намъ, французамъ, — характеръ блестящаго, свѣтскаго человѣка, угодника и поклонника дамъ, вѣжливаго и обходительнаго со всякимъ, изящнаго болтуна и разсказчика, — характеръ, оригиналомъ котораго, въ болѣе или менѣе близкой степени, былъ царедворецъ версальской эпохи, вѣрный высокому стилю и монархическимъ приличіямъ рѣчи, манеръ, обращенія. Цѣлая группа доктринъ и чувствъ примыкала къ нему, или обязательно изъ него истекала: религія, государство, семейство, любовь, все носило печать господствующаго характера».

Но какъ ни устойчивы этого рода типы, а и они имѣютъ конецъ. Французъ XIX столѣтія уже далеко не тотъ. Стремленія и идеи его получили демократическую окраску; онъ потерялъ уже долю своей знаменитой вѣжливости и немалую часть своей любезности съ женщинами. Онъ понимаетъ иначе всѣ главные интересы жизни. Народъ, въ теченіе своей долгой жизни, переживаетъ не разъ подобныя обновленія и, не взирая на нихъ, остается существенно вѣренъ себѣ въ главнѣйшихъ, фундаментальныхъ чертахъ своего племеннаго характера. Этотъ послѣдній и составляетъ тотъ твердый гранитъ, который лежитъ въ основѣ всего, и надъ которымъ безсильны даже и историческіе періоды.

Въ такомъ порядкѣ зиждутся другъ надъ другомъ слои понятій, способностей, чувствъ и инстинктовъ, которые входятъ въ составъ души человѣческой, и мы видимъ, какъ, нисходя отъ поверхности вглубь, они становятся постоянно толще, плотнѣе, и какъ ихъ значительность измѣряется ихъ устойчивостью. Правило, которое мы заимствовали у наукъ естественныхъ—говоритъ Тэнъ, — находитъ здѣсь полное примѣненіе и оправдывается со всѣми его послѣдствіями. Въ исторіи человѣка и въ царствѣ животномъ или растительномъ, *принципъ субординаціи типовъ* устанавливаетъ іерархію, въ которой высшая степень достоинства и первостатейная важность составляютъ удѣлъ самыхъ устойчивыхъ типовъ. Они же оказываются и самыми основными, элементарными; ихъ поле распространенія шире, и они выдерживаютъ сильнѣйшія потрясенія.

Но этой лѣстницѣ нравственныхъ величинъ — продолжаетъ Тэнъ,—отвѣчаетъ, ступень за ступенью, другая лѣстница цѣнностей и заслугъ поэтическихъ.... И дальше: Словно какъ бы природа умышленно выбрала эту область, чтобы провѣрить и перевѣрить въ ней свой законъ по всѣмъ направленіямъ..... Можно назвать

писателей, оставившихъ, между ворохомъ произведеній очень посредственныхъ, какое-нибудь одно, первоклассное. Талантъ, образованіе, подготовка, техника и энергія были въ обоихъ случаяхъ совершенно тѣ же; а между тѣмъ, въ одномъ, изъ горнила вышла весьма заурядная вещь, въ другомъ — мастерское произведеніе. Разница только въ томъ, что въ первомъ случаѣ выведены были на сцену типы поверхностные и эфемерные, а во второмъ — уловленъ характеръ глубокій и долговѣчный. Лесажъ написалъ двѣнадцать томовъ романовъ, сплошь на испанскій ладъ, а аббатъ Прево̀ — двадцать томовъ повѣстей трагическихъ или чувствительныхъ, и только одни любопытные нынче еще отыскиваютъ ихъ въ библіотекахъ; но всѣмъ знакомы «*Жиль-Блазъ*» и «*Манонъ-Леско̀*». Де-Фо оставилъ двѣсти томовъ, а Сервантесъ несчетное множество драмъ и разсказовъ. Но отъ Де-Фо извѣстенъ только одинъ «*Робинсонъ*», да и тотъ далеко не цѣликомъ, а отъ Сервантеса — «*Донъ-Кихотъ*». Такой же единственный и всесвѣтный успѣхъ имѣлъ «*Фигаро*» Бомаршѐ а между тѣмъ Бомаршѐ былъ просто талантливый человѣкъ, что̀ называется, на всѣ руки. Онъ былъ слишкомъ подвиженъ и неустойчивъ, чтобъ создавать, подобно Мольеру, живыхъ людей; но, однажды въ жизни изобразивъ безсознательно самого себя съ своей беззавѣтной веселостью, неустанной находчивостью и врожденною добротой, съ своей непочтительною насмѣшкой, бойкими возраженіями и неистощимымъ потокомъ кипучихъ рѣчей, онъ, самъ не замѣчая того, вывелъ на сцену типъ истиннаго француза, и въ этомъ одномъ портретѣ талантъ его поднялся до геніальности. Судьба остальныхъ не менѣе поучительна. Разъ въ жизни, счастливый случай послалъ художнику или широко распространенный и не старѣющій, или единственный въ своемъ родѣ и по своимъ характернымъ чертамъ, глубоко-правдивый, истинно-человѣческій типъ. «Жиль-Блазъ» напримѣръ, это—истинный карьеристъ, прошедшій огонь и воду и, послѣ несчетныхъ мытарствъ, составившій себѣ изъ ничего хорошее состояніе, связи и прочное положеніе. Онъ гибокъ, находчивъ и терпѣливъ: ни сильныхъ страстей, ни неподатливыхъ нравственныхъ, религіозныхъ или политическихъ принциповъ; весь этотъ грузный багажъ не затрудняетъ его на пути. Гдѣ нужно — лакей, гдѣ—сводникъ, гдѣ—паразитъ или льстецъ, а гдѣ и любовникъ, не ослѣпленный однако ни на волосъ страстью и чутко, настойчиво, неуклонно, преслѣдующій во всемъ свою выгоду, но человѣкъ покладливый, добродушный, и, гдѣ возможно безъ слиш-

комъ тяжелыхъ жертвъ, даже честный. Такой характеръ не прикрѣпленъ ни къ чему и не знаетъ ни духа времени, ни отечества, а, можетъ быть, потому и не старѣется. Онъ вездѣ до́ма и́ всѣмъ понятенъ, всегда реаленъ и современенъ. *Манонъ-Леско̀*, какъ и всѣ подобныя ей, конечно, прикрашена, или, вѣрнѣе сказать, грѣхи ея изъ такихъ, что простое приличіе заставляетъ художника, упоминая о нихъ, проходить иное молчаніемъ. Но, не смотря ни на что, подобная грѣшница иногда бываетъ любима искренно, горячо и отвѣчаетъ тѣмъ же. И вотъ, трагическое, внутреннее противорѣчіе этого рода чувства съ грязью, среди которой оно родилось, создало типъ, конечно, не выдуманный аббатомъ Прево̀, и, съ легкой руки его, типу этому, что̀ называется, повезло̀. Онъ повторенъ былъ потомъ несчетное число разъ и, не взирая на то, остался доселѣ свѣжъ. Довольно напомнить всемірный успѣхъ такихъ созданій, какъ «*Marion Delorme*» Виктора Гюго̀, «*La dame aux camelias blancs*» Дюма̀, и въ послѣднее время «*Sapho*» Альфонса Додѐ, чтобы, не взирая на всю ихъ двусмысленность, признать за ними по крайности удивительную живучесть.

Совсѣмъ другое значеніе имѣлъ «*Робинсонъ*». Это, вопервыхъ, истинный англичанинъ—говоритъ Тэнъ,—весь сотканный изъ глубокихъ инстинктовъ своего племени, еще замѣтныхъ въ матросѣ и въ скваттерѣ его родины, крутой и упорный въ своихъ рѣшеніяхъ, протестантъ и библеецъ въ душѣ съ глухою, внутреннею работой воображенія и совѣсти, приводящей его въ итогѣ къ кризису религіознаго обращенія,—настойчивый, энергическій, терпѣливый, неутомимый, созданный для труда, способный воздѣлать и колонизировать дѣвственные материки; онъ представляетъ, сверхъ національнаго типа, еще и характеръ, на долю котораго выпало величайшее испытаніе, какое мы можемъ себѣ вообразить въ человѣческой жизни. Исторія его — это, въ сжатомъ размѣрѣ, повѣсть всѣхъ человѣческихъ изобрѣтеній, и мы въ ней находимъ оторваннаго отъ просвѣщеннаго общества, одинокаго человѣка, вынужденнаго, въ своей безпомощности, отыскивать сызнова множество промысловъ и ремеслъ, благодѣяніями которыхъ мы пользуемся почти такъ же безпечно и безсознательно, какъ рыба пользуется окружающею ее стихіей. Не менѣе національнъ и «*Донъ-Кихотъ*», хотя въ основныхъ чертахъ своихъ, это—всесвѣтный типъ. Но кромѣ того, онъ особенно интересенъ для насъ еще и въ другомъ отношеніи. Это—единственный въ своемъ родѣ примѣръ *идеала* отжившаго и, не взирая на все коренное свое бла-

городство, отданнаго на всенародное посмѣяніе. Это—типъ рыцаря и героя, съ самымъ великодушнымъ сердцемъ, но отъ присущей ему исторической ветхости одурѣвшаго и въ умственной слѣпотѣ своей не замѣчающаго, какъ невозвратно все измѣнилось вокругъ него, — не понимающаго, что даже и самъ онъ, съ своимъ осиротѣлымъ, ненужнымъ, беззубымъ, выносившимся до нитки геройствомъ, сталъ чѣмъ-то въ родѣ шута гороховаго въ глазахъ сживающаго его со свѣта новаго человѣчества. Противъ него—неодолимый потокъ мужицкаго здраваго смысла, мѣщанской разсчетливости и разсудительности. И глубокій, всесвѣтный, истинно-поэтическій смыслъ его — именно въ томъ, что, не взирая на весь свой наружный комизмъ, онъ трагиченъ. Провѣрка принципа въ обратную сторону—говоритъ Тэнъ,—неменѣе убѣдительна, и она намъ даетъ примѣры генія, опускающагося до степени заурядной посредственности. Въ галереѣ безсмертныхъ образовъ, созданныхъ имъ, насъ поражаетъ нерѣдко группа давно утратившихъ всякій жизненный смыслъ фигуръ, которыя кажутся намъ теперь скучны; и дѣйствительно, онѣ могутъ теперь интересовать развѣ какого-нибудь археолога или историка. Клоуны Шекспира, въ нашъ вѣкъ, не забавляютъ уже никого, и его молодые джентльмены кажутся намъ невѣроятны. Надо быть критикомъ и реставратомъ по профессіи, чтобы стать на ихъ точку зрѣнія. Ихъ каламбуры и остроты противны, метафоры непонятны; ихъ претенціозная галиматья—неболѣе, какъ условныя формы, фасоны XVI столѣтія. Это — исчадіе моды; внѣшность и эфемерный, внѣшній эффектъ до такой степени въ нихъ господствуютъ, что все остальное исчезло. Такимъ-то образомъ, изучая великія поэтическія произведенія, мы убѣждаемся, что достоинство ихъ тѣмъ выше, чѣмъ глубже и долговѣчнѣе изображенные ими характеры. Это—конспекты, олицетворяющіе для насъ въ раккурсѣ то главныя и существенныя черты историческаго періода, то характернѣйшія способности и инстинкты расы, то неменѣе характерный обломокъ всесвѣтнаго человѣка, и основныя, психологическія пружины, дающія часто послѣднее слово разгадки при объясненіи міровыхъ событій. Чтобъ убѣдиться въ этомъ еще яснѣе, стóитъ припомнить, какое употребленіе дѣлаетъ нынче исторія изъ поэтическихъ произведеній. Они восполняютъ скудость мемуаровъ и сухость или недостаточность лѣтописей, служатъ живымъ комментаріемъ къ писаннымъ историческимъ документамъ и проливаютъ свѣтъ на духовную жизнь народовъ. Такъ, напримѣръ, фактической исторіи

и хронологіи древней Индіи почти вовсе не существуетъ; но священныя и героическія ея поэмы цѣлы, и мы въ нихъ находимъ душу ея, т. е. краски и силу ея воображенія, связь и гигантскій полетъ ея грезъ, глубину и туманъ ея философическихъ умозрѣній, внутреннюю основу ея религій и политическихъ учрежденій. Двѣ наши великія европейскія эпопеи: «Божественная Комедія» и «Фаустъ», суммируя вкратцѣ двѣ великія эпохи европейской культуры, показываютъ: одна — какъ Средніе Вѣка понимали жизнь, другая — какъ мы ее понимаемъ теперь. Та и другая содержатъ въ себѣ воплощеніе величайшей правды, въ различное время достигнутой двумя царственными умами.

V.

Не такъ удачна попытка Тэна примѣнить тотъ же принципъ къ гораздо болѣе осязательной сферѣ пластическаго искуства, и методъ наукъ естественныхъ, притянутый имъ немного на удалую, на этотъ разъ уже явно запутываетъ вопросъ. Трезвость и явственность фактовъ, вмѣсто того, чтобы облегчать классификацію ихъ, становятся неожиданною помѣхою, и философъ—какъ тотъ ученикъ колдуна, который, вызвавъ себѣ на помощь духовъ, не зналъ потомъ, какъ отъ нихъ отвязаться,—останавливается въ недоумѣніи передъ собственными своими «принципами». Оказывается, что только одна очевидность, или, какъ выражается Тэнъ, «*физическій человѣкъ*», можетъ быть непосредственно передана тѣми наглядными средствами, какими располагаетъ пластическое искуство, а *нравственный*, хотя онъ и тутъ, сидитъ несомнѣнно въ тѣлесной своей оболочкѣ, доступенъ скульптору и живописцу только окольнымъ путемъ и въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ, взygравъ, потрясаетъ затворы своей тюрьмы или мерцаетъ блуждающимъ огонькомъ въ прощелкахъ ея, что́ очень не нравится Тэну, какъ сенсаціонный эффектъ, напоминающій оперу или мелодраму. Тѣло—такъ тѣло, думаетъ онъ, а душа—такъ душа. У души есть поэзія, и довольно съ нее; а у тѣла костякъ съ его мускулами и съ прелестной, цвѣтистой нѣжною оболочкой кожи: великолѣпная, мудро-придуманная двигательная машина. Къ несчастію, именно то, что́ въ машинѣ этой служитъ для выраженія высшаго ея смысла и отправленія, органъ, способный передавать до тончайшихъ оттѣнковъ ея интимную жизнь, изустная рѣчь, не можетъ быть передана пластически; а мимика и экспрессія, служащія ей дополне-

ніемъ,—мимолетны, и ихъ эффектъ, въ картинѣ или статуѣ—эффектъ занятый у другаго искуства, несвойственный пластикѣ, театральный. Короче, жизнь нравственная не оставляетъ въ «физическомъ человѣкѣ» такихъ слѣдовъ, которые, по закону Тэна, могли бы считаться существенными и основными чертами характера. Спеціальный органъ ея, голова, и цитадель ея, мозговая клѣтка, развиты, правда, значительно тоньше, чѣмъ у другихъ млекопитающихъ; но общій характеръ анатомическаго строенія, даже и этой части, не представляетъ элементарной особенности. Зрительный, слуховой, обонятельный аппаратъ,—все это есть и у другихъ животныхъ, а степень приспособленія ихъ къ отправленіямъ нравственной жизни, какъ уже было объяснено, не составляетъ особенной важности, такъ какъ она не измѣняетъ характера элементовъ. Въ элементарныхъ чертахъ своихъ, «физическій человѣкъ»—животное, млекопитающее, позвоночное, живородное, съ двойной системою кровообращенія, и т. д. и костякъ его незначительно отличается отъ скелета другихъ. Но предоставимъ автору, самому, оправдывать свой принципъ; можетъ быть, онъ это лучше съумѣетъ сдѣлать.

Существенное въ живомъ человѣкѣ — говоритъ онъ, — это само живое тѣло его. О платьѣ, значитъ, не стóитъ и говорить: это — тряпки, которыя надѣваются и снимаются однимъ взмахомъ руки; особенности профессіи, или ремесла, не представляютъ тоже большаго значенія. У кузнеца, конечно, другія руки, чѣмъ у адвоката, и офицеръ осанкою не похожъ на попа; у земледѣльца, работающаго весь день на открытомъ воздухѣ, другіе мускулы и другой цвѣтъ кожи, другая походка, другой изгибъ спины и другія складки на лбу, чѣмъ у городскаго жителя, живущаго взаперти. И, конечно, различія эти обнаруживаютъ уже нѣкоторую устойчивость, ибо мы сохраняемъ ихъ часто всю жизнь. Но затѣмъ, они составляютъ все же не болѣе, какъ простую случайность рожденія или воспитанія и, съ перемѣною образа жизни, легко изглаживаются. Горожанинъ, воспитанный помужицки, будетъ имѣть и наружность мужицкую; мужикъ, воспитанный въ городѣ, у купцовъ, пріобрѣтетъ и фигуру, походку, манеры купца. Слѣды происхожденія, послѣ двухъ-трехъ десятковъ лѣтъ воспитанія въ совершенно иномъ кругу, если и уцѣлѣютъ, то ихъ способенъ будетъ замѣтить развѣ психологъ и моралистъ, а физическаго различія, хотя бы оно и осталось, мы не найдемъ.

Другія вліянія, въ нравственномъ отношеніи имѣющія перво-

статейный смыслъ, оставляютъ на тѣлѣ тоже лишь незамѣтный слѣдъ; мы разумѣемъ влiянiя духа времени, преобладающаго въ данную, историческую эпоху. Система идей и чувствъ, занимавшая голову человѣческую во времена Людовика XIV, была совершенно другая, чѣмъ нынче, но структура тѣла не отличалась ничѣмъ. Много, если, присматриваясь къ портретамъ, статуямъ и эстампамъ, мы найдемъ, что въ ту пору привычка чинныхъ и величавыхъ позъ была ощутительнѣе. Чтȯ больше всего измѣняется—это лицо: фигуры временъ Возрожденiя проще и энергичнѣе современныхъ. Усиленная работа мысли, ея лихорадочное, тревожное напряженiе и тиранiя непрерывающагося труда, въ теченiе трехъ вѣковъ, измѣнили замѣтно характеръ физiономiи; но и тутъ мы не находимъ рѣшительно ничего дальше экспрессiи. Едва-едва, въ теченiе очень долгаго перiода, черепъ нѣсколько увеличивается въ размѣрѣ, но такъ незамѣтно, что констатировать это могутъ только одни ученыя измѣренiя. Да и чтȯ значитъ размѣръ въ сравненiи съ внутреннею структурой? Къ тому же, исторiя, слѣдящая такъ отчетливо и внимательно за колебанiями нравственнаго порядка, отмѣчаетъ лишь очень суммарно и неаккуратно тѣлесныя измѣненiя. И это понятно, ибо какое-нибудь одно измѣненiе въ человѣкѣ естественномъ, съ нравственной стороны громадное, въ физическомъ отношенiи такъ незначительно, что, даже и зная навѣрное, что оно должно быть тутъ, мы не можемъ его уловить. Незамѣтная альтерацiя мозга дѣлаетъ сумасшедшаго, идiота, или генiя. Переворотъ общественной жизни, въ теченiе двухъ-трехъ вѣковъ обновляющiй всѣ пружины ума и воли, едва касается органовъ, и исторiя, дающая намъ въ избыткѣ средства построить лѣстницу нравственныхъ величинъ, не позволяетъ сдѣлать того же въ порядкѣ физическихъ типовъ.

Такiя неодолимыя затрудненiя заставляютъ Тэна покинуть излюбленный путь и искать обхода. Мы видѣли — обращается онъ къ своимъ слушателямъ,—что устойчивость типа зависитъ отъ степени его элементарности. Долговѣчность имѣетъ своимъ источникомъ глубину. Вопросъ, стало быть, только въ томъ, какiя пластическiя черты живаго тѣла имѣютъ характеръ элементарный. Возьмемъ, напримѣръ, нагую фигуру натурщика, какъ онъ стоитъ передъ нами въ этюдномъ залѣ. Какiя элементарныя, основныя черты повторяются въ каждомъ фрагментѣ цѣлаго? Въ предѣлахъ формы, это—все та же кость съ прикрѣпленными къ ней тяжами и съ оболочкою мускуловъ, тутъ—ключица или лопатка, тамъ—тазъ и бедро,

а тутъ опять позвоночникъ и черепъ, и каждая съ ея сочлененіями, съ ея выступами и впадинами, съ ея способностію служить то точкой опоры, то рычагомъ, и съ переплетомъ мышцъ, растягивающихся и сокращающихся, чтобъ сообщить ей ея разнообразныя положенія и движенія. Въ итогѣ—суставный костякъ и оболочка изъ мускуловъ; великолѣпный, научно-безукоризненный механизмъ этотъ составляетъ основу наружнаго человѣка, какъ понимаютъ его скульпторъ и рисовальщикъ. Прибавимъ къ нему вторую, внѣшнюю оболочку,—кожу съ ея тончайшими переливами и оттѣнками нѣжныхъ цвѣтовъ, и мы имѣемъ второй элементъ, спеціальный удѣлъ колориста и живописца. И все это вмѣстѣ носитъ слѣды разнообразныхъ вліяній породы, климата, темперамента. Вотъ гдѣ мы находимъ интимные и глубокіе типы наружнаго человѣка, и намъ нѣтъ нужды доказывать ихъ устойчивость, такъ какъ они неразлучны съ живымъ человѣкомъ.

Выходитъ какъ-будто темно; но прежде чѣмъ мы успѣли сообразить въ чемъ дѣло, на сцену опять является «лѣстница», т. е., на этотъ разъ, градація типовъ наружнаго человѣка. Только о ней говорится огуломъ, и Тэнъ не останавливается на ея ступеняхъ, какъ онъ это дѣлалъ прежде, не объясняетъ даже, откуда онѣ взялись, такъ что мы можемъ только догадываться объ ихъ существованіи по параллели, которую онъ проводитъ съ другими подобными, въ сферѣ пластическаго искуства. Согласіе—утверждаетъ онъ,—полное, и степени одного порядка точнѣйшимъ образомъ совпадаютъ со степенями другаго. При равныхъ условіяхъ мастерства, таланта и проч., красота картины или статуи вполнѣ соотвѣтствуетъ важности изображаемаго характера. На самой низшей ступени искуства, поэтому, мы находимъ тѣ акварели, пастели, рисунки, статуетки, которые въ человѣкѣ изображаютъ не человѣка, а платье, и предпочтительно модное. Не мало портретовъ на нашихъ годичныхъ выставкахъ—не болѣе, какъ портреты платья, и на ряду съ живописцами человѣческаго лица есть живописцы атласа и муаръ-антика. (Но эти не въ счетъ, замѣтимъ мы, между прочимъ, такъ какъ ступень живыхъ характеровъ, соотвѣтствующихъ атласу и муаръ-антику, конечно, не занята). Другіе художники — продолжаетъ Тэнъ,—хотя и выше, а все же стоятъ еще очень невысоко на ступеняхъ искуства, или, скорѣе, талантъ ихъ, въ собственномъ смыслѣ, принадлежитъ не ихъ искуству. Это—сбившіеся съ пути наблюдатели, юмористы: призваніемъ ихъ были романы и бытовые очерки; но случай, вмѣсто пера, подсунулъ имъ въ руки кисть. Вниманіе

ихъ обращено на особенности профессіи, ремесла, воспитаніе, на бросающуюся въ глаза печать порока или добродѣтели, страсти или привычки. Гогартъ, Уильки, Мёльреди и множество имъ подобныхъ англійскихъ живописцевъ имѣли этого рода талантъ, въ дѣйствительности скорѣе литературный, чѣмъ живописный. Въ физическомъ человѣкѣ они обыкновенно видятъ лишь нравственный типъ, а колоритъ, рисунокъ, правда и красота живаго тѣла у нихъ имѣютъ значеніе аксессуаровъ. Въ собственномъ смыслѣ, имъ нужно выразить только душу, умъ, волненія сердца, и они налегаютъ такъ сильно по этому направленію, что невольно утрируютъ форму. Картины ихъ зачастую—каррикатуры и сплошь имѣютъ значеніе иллюстрацій. Мы видимъ въ нихъ иллюстраціи сельской идилліи или романа: Бёрнсъ, Фильдингъ, Диккенсъ должны были бы писать на такія тэмы. Тѣ же мотивы ихъ озабочиваютъ, когда они избираютъ и историческіе сюжеты; они трактуютъ ихъ не какъ живописцы, а какъ историческіе драматисты, главное дѣло въ глазахъ которыхъ — нравственныя чувства извѣстной личности или эпохи, взглядъ, напримѣръ, Леди Россель, которая видитъ мужа своего передъ казнью набожно-причащающагося, или отчаяніе Эдиѳи-Лебединой шеи, отыскавшей Гарольда между убитыми на полѣ Гастингской битвы. Но, очевидно, это—небольше, какъ эксцентрическій родъ, вторженіе литературы въ спеціальную область живописи. Наши артисты 30-хъ годовъ—говоритъ Тэнъ,—и Деларошъ въ главѣ ихъ, грѣшатъ, хотя и менѣе сильно, въ томъ же смыслѣ. Красота пластическаго произведенія должна быть прежде всего пластична, и искуство роняетъ себя, когда, пренебрегая собственными своими средствами интереса, заимствуетъ ихъ у другаго.

Но вотъ, наконецъ—говоритъ Тэнъ,—передъ нами великій примѣръ, обнимающій всѣ остальные. Это—исторія итальянской живописи. Длинный рядъ опытовъ, пять вѣковъ совершавшійся тутъ по всѣмъ направленіямъ, свидѣтельствуетъ, какъ важенъ характеръ, въ которомъ теорія видитъ суть человѣка физическаго. Въ исторіи этой была эпоха, когда простая животная человѣческая натура—скелетъ, облеченный мускулами, и цвѣтистая оболочка тѣла—постигнуты и любимы были безъ заднихъ мыслей, за ихъ красоту, и цѣнились превыше всего. Именно эта эпоха и стала въ главѣ, какъ величайшая изо всѣхъ. Произведенія ея единогласно признаны высшими образцами пластической красоты. Всѣ школы, художники всего свѣта, стекаются ихъ изучать и вдохновляться ихъ совершенствомъ. Въ другіе періоды, «чувство тѣла», какъ его называетъ

Тэнъ, было то недостаточно сильно, то недовольно чисто: иныя заботы къ нему примѣшивались, и другія задачи искуства примировали надъ нимъ. И опять-таки, общимъ приговоромъ, эти эпохи признаны были періодами дѣтства или упадка. При всемъ дарованіи дѣятелей, произведенія ихъ очень несовершенны: талантъ ихъ направленъ невѣрно, или, точнѣе, они не улавливаютъ главнаго въ человѣкѣ физическомъ. Вездѣ, такимъ образомъ, мы находимъ достоинство художественнаго произведенія соразмѣрнымъ существенному значенію характера, имъ изображаемаго. Дѣло писателя— прежде всего изобразить живую душу, дѣло скульптора и живописца—прежде всего создать живое тѣло.

Согласно съ этимъ закономъ, слѣдуютъ другъ за другомъ и періоды искуства въ Италіи. Отъ Чимабуе до Мазаччо, живописецъ не знаетъ ни перспективы, ни лѣпки, ни анатоміи. Онъ видитъ живое тѣло какъ бы въ туманѣ: жизненность, плотность, дѣятельное механическое строеніе торса и оконечностей не интересуютъ его; фигуры его—это контуры и тѣни людей, а иногда даже просто души, восхищенныя отъ міра сего и безтѣлесныя. Религіонизмъ давитъ пластическіе инстинкты; онъ символизируетъ богословскіе догматы у Таддео Гадди, рисуетъ нравственные уроки у Органьи и ангельскія видѣнія у Беато-Анджелико. Задержанный духомъ Среднихъ Вѣковъ, живописецъ долго стоитъ въ нерѣшимости и ощупываетъ свой путь на порогѣ великаго, истиннаго искуства. Когда онъ ступилъ на него наконецъ, его руководятъ открытіе перспективы, рельефа, живописи на маслѣ и изученіе анатоміи. То были: Паоло Учелло, Мазаччо, Фра-Филиппо-Липпи, Антоніо Поллайуоло, Вероккіо, Гирландайо, Антонелло Мессинскій, почти всѣ воспитанные въ лавкѣ золотыхъ дѣлъ мастера, друзья и послѣдователи Донателло, Гиберти и прочихъ великихъ скульпторовъ своего времени,—всѣ страстно занятые изученіемъ человѣческаго тѣла,—всѣ язычески-восхищенные мускульною и животной энергіей и до того проникнутые чувствомъ физической жизни, что ихъ работы, при всѣхъ недостаткахъ, и до сихъ поръ еще не утратили ничего изъ старой своей цѣны. Оставившіе ихъ позади великіе мастера шли далѣе тѣмъ же путемъ. Славная школа флорентинскаго Возрожденія считаетъ ихъ основателями. Андреа дель-Сарто, Фра-Бартоломмео, Микель Анджело были учениками ихъ. Рафаель пришелъ учиться у нихъ, и половиною своего генія обязанъ имъ. Это былъ центръ искуства въ Италіи и тотъ шагъ, который сдѣлалъ его великимъ. Господствующая идея у всѣхъ

этихъ мастеровъ—говоритъ Тэнъ,—это пластическій идеалъ живаго тѣла, здороваго, энергическаго, обладающаго въ избыткѣ всѣми животными и атлетическими способности. Главное въ искуствѣ рисованія—говоритъ Челлини,—это—умѣть хорошо сдѣлать голаго мужчину и голую женщину. И дальше, онъ говоритъ съ энтузіазмомъ о дивной красотѣ черепа, «лопатокъ, которыя, при напряженіи руки, рисуютъ такія чудесныя линіи», и т. д. Одинъ изъ учениковъ Вероккіо, Нанни Гроссо, умирая въ госпиталѣ, отказался поцѣловать простое Распятіе, которое ему поднесли, и заставилъ принесть другое, работы Донателло, говоря, что безъ этого онъ умретъ въ отчаяніи,—до такой степени онъ не терпитъ плохихъ работъ. Лука Синьорелли, потерявъ нѣжно-любимаго сына, приказалъ снять съ его трупа кожу и срисовалъ старательно (то, что у насъ, въ Академіи, называется «анатоміей») весь, одѣтый мускулами, костякъ. Онъ составлялъ въ глазахъ художника эссенцію человѣка, и онъ желалъ сохранить въ своей памяти дорогія черты... Тогда оставалось только одно: колоритъ тѣла съ его наружною оболочкою, еще не дошедшій до совершенства. Корреджо и венеціанцы дѣлаютъ этотъ послѣдній шагъ, и на немъ останавливается искуство. У Джуліо Романо, Россо и Приматиччо оно уже менѣе искренно и серьезно. Съ тѣхъ поръ оно начинаетъ медленно, шагъ за шагомъ, клониться къ упадку. У трехъ Каррачи, ученика и преемника ихъ Доменикино, у Гвидо, Гверчино, Барроччо, оно утратило уже долю своей пластичности и становится больше литературнымъ. Художники эти гонятся уже за драматическими эффектами, трогательными сценами, сентиментальными выраженіями. Слащавый привкусъ чичисбеизма и ханжества примѣшивается къ преданіямъ героическаго стиля. На атлетическихъ фигурахъ, съ ихъ напряженной мускулатурой, мы находимъ граціозныя головы и блаженныя улыбки. Свѣтская привлекательность и развязность просвѣчиваетъ въ задумчивыхъ мадоннахъ, въ хорошенькихъ Иродіадахъ и въ обольстительныхъ Магдалинахъ, которыхъ требуетъ модный вкусъ. Живопись, падая, пробуетъ передать оттѣнки, которые нарождающаяся опера будетъ современемъ выражать. Альбано—будуарный живописецъ; Дольчи, Чиголи, Сассоферрато—нѣжныя души, почти въ нашемъ нынѣшнемъ, современномъ вкусѣ. У Пьетро Кортоны и у Луки Джіордано, великія сцены христіанскаго сказанія и языческія легенды превращаются въ милыя, салонные маскарады. Художникъ уже не больше—какъ импровизаторъ,

блестящій, занимательный, модный, и живопись оканчиваетъ свой путь на томъ, съ чего начинаетъ музыка.

Такое же чувство физической жизни,—говоритъ Тэнъ,—породило и по ту сторону Альповъ шедёвры искуства. Онъ крѣпко стоитъ за единственность и всеобщность своихъ законовъ и видитъ въ основѣ различія школъ не болѣе—какъ различіе расъ съ ихъ темпераментами. Вездѣ—говоритъ онъ,—геній великихъ художниковъ состоялъ въ созданіи расы тѣлъ, и мы можемъ смотрѣть на нихъ, какъ на физіологовъ, тогда какъ, наоборотъ, поэты являются намъ психологами. И дальше: Чѣмъ выше художникъ, тѣмъ глубже онъ воспроизводитъ особенный темпераментъ своего племени. Такъ же, какъ и поэтъ, онъ, самъ того не замѣчая, снабжаетъ исторію драгоцѣнными документами. Онъ извлекаетъ и концентрируетъ эссенцію физической жизни, какъ тотъ извлекаетъ и концентрируетъ эссенцію жизни нравственной, и исторія находитъ въ картинахъ, въ статуяхъ, тѣлесный образъ народа съ его инстинктами, какъ она находитъ въ памятникахъ литературы духовный строй и нравственныя способности данной цивилизаціи. Соотвѣтствіе, стало быть, полное, и характеры вносятъ въ произведенія искуства, какъ разъ ту самую цѣну, какую они имѣютъ въ природѣ.

Но мы позволимъ себѣ замѣтить, что этотъ выводъ, въ предѣлахъ пластическаго искуства, еще ничѣмъ не доказанъ. Бросивъ попытку свою установить градацію величинъ для физическихъ типовъ, какъ неудачную, Тэнъ, въ дѣйствительности не дѣлалъ другой; а что касается до указаннаго имъ, мимоходомъ, разнообразія племенныхъ характеровъ съ ихъ темпераментами, то оно не совпадаетъ съ лѣстницею заслугъ и достоинствъ, которую онъ такъ старательно пояснялъ примѣрами изъ исторіи пластическаго искуства въ Италіи. Раса, отъ Чимабуе до Рафаеля, и отъ Рафаеля до нашихъ временъ, оставалась одна, и никакого подъема или упадка въ характерѣ типовъ физическихъ, за пять вѣковъ, въ ней не было. Но искуство за это время росло, потомъ клонилось къ упадку, и періоды его были не болѣе, какъ ступени его развитія. Чтобы построить градацію степеней для физическихъ типовъ на основаніи племенныхъ различій, надо было бы сперва анализировать эти послѣднія и доказать, что достоинство ихъ неравномѣрно, а затѣмъ отыскать параллельную имъ неравномѣрность въ достоинствѣ національныхъ школъ пластическаго искуства. Но перваго Тэнъ не сдѣлалъ, а отъ втораго онъ, въ самомъ началѣ своей фи-

лософіи [1]), даже прямо отказывается, какъ отъ задачи не современной. Наука нашего времени—говоритъ онъ,—не знаетъ такихъ предпочтеній. Она сочувствуетъ самымъ различнытъ формамъ искуства, равно какъ и самымъ различнымъ школамъ его, не исключая даже и тѣхъ, которыя кажутся прямо противуположны. Она изучаетъ ихъ съ одинаковымъ интересомъ, слѣдуя въ этомъ примѣру наукъ естественныхъ. Высокое безпристрастіе это, правда, похоже на полное равнодушіе, и мы не находимъ его въ той исключительности, съ которою Тэнъ устанавливаетъ повидимому непроходимую грань между задачей поэзіи и задачей пластическаго искуства, имѣющаго своимъ предметомъ тѣло и далѣе ничего. Но Тэнъ, какъ человѣкъ со вкусомъ и тонкій цѣнитель, далеко не такъ непреклоненъ, какъ Тэнъ-философъ и систематикъ; и сухость, пародоксальность, натяжки, которыя мы у него находимъ въ этомъ послѣднемъ качествѣ, объясняются крайнею трудностію загнать широкую историчесную оцѣнку въ рубрики его сухой и узкой системы. Мѣстами, онъ прибѣгаетъ для этого даже къ отводу свидѣтелей. Такъ, напримѣръ, въ числѣ великихъ художниковъ итальянскаго Возрожденія, онъ пропустилъ едва ли не величайшаго, Ліонардо да-Винчи. А между тѣмъ онъ высоко цѣнитъ его. Въ его *Философіи искуства въ Италіи* (стр. 10—11), мы находимъ такую характеристику этого человѣка: «Всеобъемлющій и утонченный геній этотъ, уединенный и ненасытный искатель, въ своемъ пророческомъ ясновидѣніи такъ далеко опередилъ свой вѣкъ, что почти лостигаетъ до нашего. Для его современниковъ, а нерѣдко и для него самого, тѣлесная форма сама въ себѣ цѣль, а не средство... Произведенія ихъ живописны и *не поэтичны*». Можно подумать, что Тэнъ не даромъ избралъ для демонстраціи своихъ принциповъ именно эту школу. Ему понадобился возможно-чистый абстрактъ тѣлесной формы, безъ всякой примѣси чего-нибудь задушевнаго и поэтическаго, хотя и сомнительно, чтобы онъ нашелъ его въ такой наготѣ тамъ, гдѣ искалъ. Не даромъ же онъ пропустилъ мастера, который, какъ онъ признается самъ, былъ поэтиченъ и въ этомъ далеко опередилъ свой вѣкъ. О трагическомъ смыслѣ лучшихъ произведеній Микеля Анджело мы приводили собственныя его слова, и они такъ горячи, такъ убѣдительны, что не требуютъ поясненій...

Но мы вернемся еще къ этимъ противорѣчіямъ.

[1]) «Philosophie de l'art.», стр. 21—22.



ГЕРЦОГИНЯ КОЛОННА.

(Марчелло).

Статья А. М. Матушинскаго.



I.

лучилось это около пятнадцати лѣтъ тому назадъ, въ 1869 году, въ Мюнхенѣ, во время первой международной художественной выставки. Какъ-то, въ одинъ очень жаркій августовскій день, я, по обыкновенію, забрался съ утра на выставку и, въ обществѣ одного изъ мюнхенскихъ художниковъ, переходя отъ статуи къ картинѣ и отъ картины къ статуѣ, иногда наскоро отмѣчалъ въ каталогѣ то, что мнѣ казалось особенно замѣчательнымъ. Незадолго передъ тѣмъ, мы оба очень восхищались помѣщеннымъ возлѣ фонтана, въ большой центральной залѣ, превосходнымъ бронзовымъ бюстомъ Бьянки Капелло, противъ котораго въ каталогѣ стояло совершенно неизвѣстное мнѣ до той поры имя скульптора Марчелло. На мои разспросы, мой любезный спутникъ тогда же объяснилъ мнѣ, что подъ этимъ именемъ скрывается женщина, и притомъ знатная дама. Увлекшись нашимъ осмотромъ выставки, мы были уже довольно далеко отъ фонтана и отъ Бьянки Капелло, какъ вдругъ мой пріятель слегка толкнулъ меня локтемъ. «Смотрите— сказалъ онъ,—вотъ и самъ авторъ того бюста, который такъ вамъ понравился въ Vorhalle.» Мимо насъ проходила высокая, стройная, очень красивая и очень изящно одѣтая молоденькая блондинка,

съ великолѣпными волосами.—«Какъ, Марчелло?»—спросилъ я съ недоумѣніемъ, не вѣря глазамъ своимъ.—«Она и есть,—отвѣчалъ мнѣ Ц.,—иначе герцогиня Аделаида де-Кастильоне-Колонна». Услышавъ свое имя, произнесенное, можетъ быть, нѣсколько громче, чѣмъ бы слѣдовало, герцогиня, не останавливаясь, быстро взглянула въ нашу сторону и, безъ сомнѣнія, принявъ насъ за своихъ товарищей по искусту, за художниковъ, съ улыбкою, очень привѣтливо и шаловливо кивнула намъ, на ходу, своею хорошенькою головкою...

То былъ первый и послѣдній разъ, что мнѣ удадось видѣть эту замѣчательную женщину; но за то ея талантливыя произведенія, одно другаго лучше, одно другаго оригинальнѣе, мнѣ часто потомъ встрѣчались на многихъ художественныхъ выставкахъ и всегда, неизмѣнно, дѣлали на меня большое впечатлѣніе. Прошлымъ лѣтомъ, въ качествѣ празднаго туриста, я посѣтилъ Фрейбургъ, который, впрочемъ, зналъ уже и прежде; но на этотъ разъ меня привлекли въ старый добрый городъ Швейцаріи не его полуразрушенныя башни и стѣны, не знаменитые висячіе проволочные мосты, какъ-будто по волшебству повиснувшіе въ воздухѣ на высотѣ какихъ-нибудь двадцати пяти саженъ, ни наконецъ его дѣйствительно удивительный органъ въ соборѣ, по волѣ органиста, то подражающій оглушительнымъ раскатамъ грома въ горахъ, то очаровывающій нѣжными мелодическими голосами небожителей. Меня тянуло въ Фрейбургъ все то же симпатичное имя «Марчелло», или правильнѣе, «Музей Марчелло», такъ какъ въ Фрейбургѣ съ недавняго времени существуетъ цѣлое собраніе произведеній мѣстной уроженки, герцогини Кастильоне-Колонна, хорошо извѣстной въ скульптурѣ подъ названнымъ псевдонимомъ. Замѣчательная коллекція эта сдѣлалась собственностью города по духовному завѣщанію художницы, умершей въ 1879 году, въ полномъ расцвѣтѣ своего прекраснаго таланта, всего сорока-трехъ лѣтъ отъ роду.

Герцогиня Аделаида Кастильоне-Колонна родилась въ Швейцаріи, въ кантонѣ Фрейбургъ, въ іюлѣ 1836 года, и происходила изъ очень хорошей старинной швейцарской фамиліи графовъ Аффри (d'Affry). Одинъ изъ ея предковъ, извѣстный ландманнъ Аффри, принималъ весьма дѣятельное участіе въ заключеніи знаменитаго акта, которымъ Наполеонъ Бонапарте, тогда первый консулъ, умиротворилъ Швейцарію, одновременно страдавшую и отъ междоусобныхъ войнъ, и отъ непріятельскихъ нападеній. Прадѣдъ же герцогини Колонна, по матери, маркизъ Майлардозъ, былъ пол-

ковникомъ швейцарской гвардіи Людовика XVI и командовалъ швейцарцами въ памятный день 10 августа 1792 года, когда, по выраженію одного изъ историковъ французской революціи, парадная лѣстница Тюльери, сверху до низу заваленная тѣлами доблестныхъ защитниковъ дворца, имѣла видъ какого-то чудовищнаго кроваваго каскада, отъ красныхъ мундировъ убитыхъ швейцарцевъ. Имя маркиза Майлардоза, вмѣстѣ съ именами его сына и племянника, красуется во главѣ славнаго списка героевъ на знаменитой скалѣ близъ Люцерна, гдѣ мысль Торвальдсена такъ поэтически олицетворила смерть преданныхъ своему долгу швейцарцевъ въ образѣ издыхающаго отъ ранъ льва, который уже совершенно безсильною лапою все еще пытается защищать французскій королевскій щитъ съ лиліями.

Аделаида д'Аффри, съ самаго ранняго возраста, очень любила рисовать и лѣпить изъ воску, но занималась искуствомъ весьма мало, какъ это обыкновенно бываетъ съ дѣвушками, получающими свѣтское образованіе. Девятнадцати лѣтъ, она вышла замужъ по любви за молодаго, богатаго и знатнаго итальянца, герцога Карла Кастильоне-Колонна; но злая судьба не долго позволила ей наслаждаться счастьемъ семейной жизни. Едва прошло около девяти мѣсяцевъ послѣ этого брака, какъ герцогъ умеръ, завѣщавъ вдовѣ значительную часть своего состоянія. Безвременная смерть горячолюбимаго мужа оставила въ сердцѣ молодой женщины на всю жизнь неизгладимое впечатлѣніе: не смотря на представлявшіяся ей блестящія партіи, она ни за что не захотѣла выйдти замужъ во второй разъ и, не имѣя дѣтей, всѣ силы души своей сосредоточила на любви къ искуству. О томъ, какъ именно напала она на мысль посвятить себя скульптурѣ, столь мало свойственной изнѣженной ручкѣ двадцатилѣтней свѣтской женщины, существуетъ такой разсказъ: послѣ потери мужа, герцогиня Колонна желала пожить нѣкоторое время гдѣ-нибудь въ совершенномъ уединеніи, вдали отъ свѣта и его развлеченій. Для этого она избрала монастырь «Trinità dei Monti», въ Римѣ. Владѣнія монастыря граничатъ съ извѣстною виллою Мальта, бывшею постояннымъ мѣстопребываніемъ короля Людвига Баварскаго, когда онъ пріѣзжалъ въ Римъ. Во время своихъ грустныхъ прогулокъ, въ продолженіи долгихъ часовъ, по аллеямъ монастырскаго сада, молодая женщина не могла не видѣть, черезъ низкую ограду монастыря, пріобрѣтаемыхъ королемъ-любителемъ многочисленныхъ античныхъ статуй, до перевозки въ Мюнхенъ обыкновенно разставлявшихся на виллѣ.

Красота дивныхъ обращиковъ античнаго искуства всегда приводила въ восторгъ герцогиню, и у нея мало-по-малу явилось желаніе, отъ нечего дѣлать, самой заняться скульптурой, техническіе пріемы которой были нѣсколько извѣстны ей чуть не съ дѣтства. Первымъ ея опытомъ лѣпки изъ глины былъ бюстъ покойнаго мужа, сдѣланный по воспоминаніямъ. Опытъ оказался довольно удачнымъ, и съ этой минуты призваніе ея, какъ скульптора, было рѣшено. Не смотря на множество трудностей, сопряженныхъ съ серьезнымъ изученіемъ техники искуства, при ея положеніи въ свѣтѣ и въ ея лѣта, не смотря на безчисленныя неудовольствія и препятствія, преимущественно со стороны знатной итальянской родни, находившей совершенно недостойнымъ званія герцогини пачкотню съ глиною и съ мраморомъ, молодая женщина, съ рѣдкою въ ея полѣ настойчивостью, прилежно продолжала свои занятія. Къ искренней своей радости, она скоро убѣдилась, что ея труды не пропадаютъ даромъ: успѣхъ быстро слѣдовалъ за успѣхомъ. Талантливыя произведенія молодой художницы стали обращать на себя вниманіе на выставкахъ. Не прошло и десяти лѣтъ, какъ имя «Марчелло», псевдонимъ, принятый герцогинею Колонна, успѣло уже занять самое почетное мѣсто въ ряду современныхъ европейскихъ скульпторовъ.

Послѣ бюста герцога Колонна, были изваяны статуя «св. Клотильды» и группа «Спящія дѣти»; но оба эти произведенія еще носятъ на себѣ явные слѣды технической неопытности молодой художницы и малой увѣренности ея въ собственныхъ силахъ. Наконецъ, на парижской художественной выставкѣ 1863 года появился необыкновенно мастерски сдѣланный мраморный бюстъ Бьянки Капелло, сразу выдвинувшій Марчелло въ самые первые ряды.

Псевдонимъ принятъ былъ герцогинею столько же по необходимости, сколько и по собственному желанію. Скрывая подъ вымышленнымъ именемъ «Марчелло» настоящую свою фамилію, художница думала сдѣлать этимъ маленькую уступку нелѣпымъ предразсудкамъ своихъ родныхъ, не стѣснявшихся говорить громко, что «таскать по выставкамъ патриціанское имя Колонна, наравнѣ съ присяжными художниками, часто работающими изъ-за куска хлѣба, просто позорно». Въ то же время самолюбивой молодой женщинѣ очень нравилась мысль быть обязанною всѣмъ лишь самой себѣ и своему таланту. Въ ея глазахъ, личныя достоинства, собственныя заслуги, всегда были выше всѣхъ возможныхъ титуловъ и отличій знатнаго рода. И вотъ она сдѣлала за-

дачею всей своей жизни—составить себѣ имя своимъ личнымъ трудомъ и дарованіемъ, пріобрѣсти себѣ извѣстность и славу единственно своими художественными произведеніями, не прибѣгая для этого къ обаянію герцогской короны своего мужа. Не могу не привести здѣсь кстати маленькаго обращика ея остроумія и оригинальнаго взгляда на этотъ вопросъ въ то время, когда она была еще очень молоденькою дѣвушкою и, конечно, далека была отъ мысли пріобрѣсти себѣ когда-нибудь блестящую художественную репутацію. На вопросъ, предложенный M-lle Адель кѣмъ-то изъ родныхъ,—какое имя больше всего ей нравится, она, вмѣсто того, чтобы, какъ водится въ подобныхъ случаяхъ, закраснѣвшись, робко назвать какого-нибудь Альфреда или Эдгара, совершенно неожиданно для всѣхъ отвѣтила: «le nom qu'on se fait soi même». Барышня впослѣдствіи вполнѣ оправдала свои слова и, благодаря ея настойчивости, труду и таланту, знатное имя герцоговъ Колонна никогда не умретъ въ исторіи искуства лишь оттого, что съ нимъ неразлучно связано несравненно болѣе скромное имя—«Марчелло».

По словамъ матери художницы, почтенной графини д'Аффри, дочь ея, придумывая себѣ художническое имя, остановилась на псевдонимѣ «Марчелло» изъ уваженія къ извѣстному венеціанскому композитору Марчелло, котораго музыку она очень любила [1]). Притомъ же, это—такое хорошенькое, такое звучное имя... Но принимая его, герцогиня Колонна, конечно, никакъ не подозрѣвала, что въ Европѣ, и именно въ Италіи, гдѣ она тогда проживала, существуетъ нынѣ такая-же, вполнѣ одноименная графская фамилія. Каково же было удивленіе художницы, а отчасти и замѣшательство, когда, на одномъ вечерѣ въ Венеціи, она вдругъ, совершенно неожиданно, такъ сказать, лицомъ къ лицу, встрѣтилась съ настоящею графинею Марчелло. Въ первую минуту, герцогиня Колонна просто хотѣла бѣжать съ вечера; но скоро все объяснилось къ

[1]) Бенедетто Марчелло, музыкантъ и поэтъ, родился въ Венеціи въ 1686 году, умеръ въ Брешіи въ 1739 г. По смерти отца, не желавшаго, чтобы сынъ занимался музыкою и всячески мѣшавшаго этому, Марчелло могъ свободно отдаться своему влеченію и поступилъ подъ руководство извѣстнаго Гаспарини. Марчелло сочинилъ нѣсколько имѣвшихъ большой успѣхъ въ свое время музыкальныхъ вещей: кантатъ, дуетовъ, серенадъ, мессъ, одну музыкальную драму, ораторію, Miserere и проч.; но особенною извѣстностью пользуется его музыкальное переложеніе пятидесяти псалмовъ Давида, отличающееся столько же возвышенностью и оригинальностью стиля, сколько и разнообразіемъ гармонической формы. Это—одно изъ замѣчательнѣйшихъ музыкальныхъ произведеній своего времени. Первые 25 псалмовъ были изданы въ Венеціи, въ 1724; вторые 25—тамъ же, въ 1726 и 27 годахъ. Жизнь Марчелло написана Фр. Фонтана, въ 1782, и появилась въ первый разъ въ «Vitae italorum»—Фаброни. У Фонтана помѣщенъ и полный каталогъ всѣхъ произведеній Марчелло.

общему удовольствію, а впослѣдствіи обѣ дамы даже пріятельски сошлись между собою. Графиня Марчелло имѣла столько такта, что никогда не показывала и виду, что ей непріятно это самовольное присвоеніе другою женщиною ея фамиліи, какъ un nom de bataille. Въ шутку, она всегда говорила герцогинѣ Колонна: «Madame, Vous etes mon homonyme».

Возвращаясь къ бюсту Бьянки Капелло, я долженъ прежде всего сказать, что онъ встрѣченъ былъ, при своемъ появленіи въ парижскомъ салонѣ, очень сочувственно почти всею парижскою печатью. Вотъ что, между прочимъ, писалъ о произведеніяхъ Марчелло извѣстный знатокъ своего дѣла, тонкій и остроумный Бюржѐ (T. Tohré): «Весьма замѣчателенъ выставленный на площадкѣ большой лѣстницы бюстъ Бьянки Капелло, исполненный въ стилѣ XVI вѣка скульпторомъ Марчелло, подъ псевдонимомъ котораго скрывается женская рука. Другой бюстъ изъ воску, портретъ герцогини Санъ-Ч* (Санъ-Чезаре), того-же художника, удивителенъ по своей лѣпкѣ и по передачѣ физіономіи». Какъ я уже упомянулъ выше, мнѣ удалось увидѣть бюстъ Бьянки Капелло, въ настоящее время распространенный въ многочисленныхъ повтореніяхъ и копіяхъ, какъ изъ бронзы (Барбедьенна), такъ и изъ мрамора, лишь спустя нѣсколько лѣтъ потомъ, на международной выставкѣ въ Мюнхенѣ. Признаюсь, этотъ бюстъ просто поразилъ меня своими первоклассными достоинствами, тѣмъ болѣе, что тогда я еще не зналъ превосходнаго рисунка Микеля Анджело, давшаго Марчелло первую идею его произведенія. Глядя на эту великолѣпную, необыкновенно характерную голову, можно было догадаться, что это—первая серьезная работа еще молодаго скульптора, исполненная съ тою добросовѣстностью и любовью къ дѣлу, которыя иногда отличаютъ излюбленныя произведенія начинающихъ художниковъ; но не менѣе того ясно было, что авторъ бюста обладаетъ очень крупнымъ, далеко выходящимъ изъ ряда посредственностей, талантомъ.

Бьянка Капелло[1]) слыла самою знаменитою красавицею своего вѣка. Одинъ изъ современныхъ ей писателей въ такихъ выраженіяхъ описываетъ ея наружность: «Бьянка была гораздо выше средняго роста и ктому же обладала величественною и свободною осанкою;

[1]) Вторая жена тосканскаго герцога Франческо II, сына знаменитаго Козьмы Медичи, играла блестящую роль во Флоренціи сначала въ качествѣ куртизанки, съ 1563 года, а потомъ какъ супруга перваго въ государствѣ лица. Она извѣстна столько же своею красотою и приключеніями, столько и своею трагическою смертью.

цвѣтъ ея лица, рукъ и груди былъ несравненной бѣлизны; пепельно-золотистые волосы падали густыми прядями на бѣлую шею; возвышенный лобъ былъ граціозно округленъ, и я никогда не видывалъ такихъ прекрасныхъ сверкающихъ глазъ. Прелесть ея пурпурныхъ губъ была поразительна.» Сверхъ этого описанія, отличающагося нѣсколько общими выраженіями, существуютъ превосходные портреты Бьянки Капелло работы извѣстныхъ художниковъ своего времени: Александро Аллори и Анджело Бронзино, дающіеп олную возможность составить себѣ довольно вѣрное понятіе о величественной красотѣ этой женщины [1]). Впрочемъ, Марчелло не желалъ рабски держаться никакого портрета и стремился передать въ мраморѣ скорѣе ту легендарную Бьянку Капелло, которая, еще долго послѣ своей смерти, жила въ памяти народной, какъ олицетвореніе не только красоты, но также хитрости и желѣзнаго характера, считавшаго позволенными всѣ средства, лишь бы только они вели къ цѣли. Выразить все это въ мраморѣ было дѣло не легкое, но Марчелло (говоря о художественной дѣятельности герцогини Колонна, я вездѣ буду называть ее этимъ, любимымъ ея именемъ) былъ полонъ вдохновенія; ктому же у него была богатая фантазія, и онъ горѣлъ желаніемъ сдѣлать вещь вполнѣ капитальную, которая могла бы нѣкоторымъ образомъ оправдать его рѣшимость посвятить себя скульптурѣ и навсегда закрѣпила бы за нимъ право гражданства въ художественномъ мірѣ.

Исполненіе бюста показываетъ необыкновенную могучесть руки и вѣрность глаза, едва вѣроятныя въ молодой женщинѣ. Вліяніе Микеля Анджело чувствуется въ каждомъ ударѣ рѣзца, и, при первомъ же взглядѣ на этотъ гордый бюстъ, вы тотчасъ понимаете, кто былъ руководителемъ художника и чьи произведенія послужили ему образцомъ и наукою. Въ то же время въ «Бьянкѣ Капелло» нѣтъ и помина о тѣхъ преувеличеніяхъ, въ какія нерѣдко впадаютъ начинающіе таланты, принимаясь слишкомъ усердно подражать великимъ мастерамъ. Это—вовсе не рабское подражаніе Микелю Анджело, но лишь вдохновенное слѣдованіе по указанному имъ пути, отнюдь безъ забвенія своей личности и съ полнымъ сохраненіемъ собственной индивидуальной манеры. Въ бюстѣ все

[1]) Въ галереѣ Уффици, во Флоренціи, есть нѣсколько портретовъ Бьянки Капелло, въ томъ числѣ одинъ написанный al fresco Александромъ Аллори, и два маслянными красками, Анджело Бронзино. А. Бронзино такъ былъ плѣненъ красотою Бьянки, что цѣликомъ внесъ ея фигуру, въ видѣ Юдиѳи, въ свою огромную и превосходную картину: «Сошествіе Іисуса Христа въ адъ», считающуюся самымъ капитальнымъ произведеніемъ этого мастера.

строго обдумано, и всѣ подробности наряда Бьянки соображены превосходно. Фигура хитрой авантюристки, умѣвшей достигнуть трона, не смотря на множество скандальныхъ приключеній, поражаетъ своею безукоризненною классическою красотою. Она была права, эта женщина, такъ твердо вѣрившая всегда въ неотразимую силу своихъ чарующихъ прелестей... И художнику посчастливилось передать эту черту, какъ нельзя лучше. Какое спокойное, гордое сознаніе красоты въ лицѣ Бьянки, сколько величавой самоувѣренности! Замѣчательно, что въ этихъ прекрасныхъ чертахъ не только выражена извѣстная игра физіономіи, имѣющая чисто индивидуальный характеръ, но въ нихъ сказались также типъ, порода и нація. Притомъ голова Бьянки носитъ на себѣ яркій отпечатокъ своего времени. Оттого видъ этой мраморной женщины способенъ вызвать въ воображеніи зрителя представленіе о цѣлой эпохѣ. Въ этомъ отношеніи, бюстъ Бьянки Капелло можетъ быть названъ произведеніемъ историческимъ. Что касается общаго рисунка бюста, то первая мысль его, очевидно, навѣяна была на молодаго художника находящимся въ галереѣ Уффици, во Флоренціи, небольшимъ рисункомъ Микеля Анджело, изображающимъ единственную любовь этого необыкновеннаго человѣка, его несравненную, обожаемую Викторію Колонна, которую, въ одномъ изъ своихъ сонетовъ, онъ называетъ «прелестною, гордою и божественною» (donna leggiadra, altera e diva). По крайней мѣрѣ у Бьянки Капелло работы Марчелло также причудливо убраны волосы, съ маленькими косками на вискахъ и съ цѣлымъ снопомъ локоновъ на затылкѣ, тотъ же оригинальный флорентинскій головной уборъ, что и у Викторіи Колонна на превосходномъ рисункѣ творца «Страшнаго Суда.» Замѣчательно, что за этотъ головной нарядъ, напоминающій собою сквозной металлическій шлемъ и оканчивающійся на верху головы красиво изогнутыми закругленіями, не мало досталось Марчелло отъ иныхъ строгихъ критиковъ, нападавшихъ на художника за вычурность наряда и не желавшихъ понять, что головное украшеніе Бьянки, равно какъ и видная изъ подъ него прическа, вполнѣ вѣрны исторически, и что они составляютъ чрезвычайно характерную средневѣковую черту въ этой, почти античной головѣ. Платье на Бьянкѣ, съ живописно окаймляющимъ шею, согласно современной модѣ, полустоячимъ воротничкомъ, тоже во многомъ позаимствовано съ рисунка Микеля Анджело. Въ настоящее время прекрасный бюстъ, о которомъ идетъ рѣчь, занимаетъ одно изъ самыхъ почетныхъ мѣстъ въ из-

бранной коллекціи новѣйшихъ мраморовъ въ Люксанбурскомъ дворцѣ, въ Парижѣ.

Въ парижскомъ художественномъ мірѣ бюстъ Бьянки Капелло, впродолженіи всей выставки 1863 года, былъ предметомъ неистощимыхъ разговоровъ. Кто же эта женщина, такъ смѣло рѣшившаяся идти по слѣдамъ Микеля Анджело? Молода она, или стара? Хороша или дурна? Къ какой она принадлежитъ націи? Зачѣмъ понадобился ей этотъ псевдонимъ, и какъ можно скрывать свое настоящее имя, обладая такимъ талантомъ? Словомъ, вопросамъ не было конца, но отвѣты на нихъ рѣдко получались удовлетворительные, такъ какъ истину въ то время знали лишь весьма немногіе. Какъ бы то ни было, бюстъ Бьянки Капелло возбудилъ въ Парижѣ и любопытство, и большія ожиданія. Не нужно было быть пророкомъ, чтобы предсказать, что тотъ, кто такъ начинаетъ, не остановится на полпути и опередитъ многихъ. И въ самомъ дѣлѣ, послѣдующая художественная дѣятельность Марчелло съ избыткомъ оправдала эти надежды.

Въ Люксанбурскомъ дворцѣ, кромѣ Бьянки Капелло, находится также и другое замѣчательное произведеніе Марчелло. Я разумѣю бюстъ «Абиссинскаго вождя», относящійся къ 1870 году. Бюстъ этотъ принадлежитъ къ лучшимъ украшеніямъ всей коллекціи. Помѣщенный въ нишѣ, на красно-коричневомъ фонѣ, абиссинецъ тѣмъ еще рѣзче выдѣляется оригинальностью своего типа и костюма. Художникъ олицетворилъ въ своемъ абиссинскомъ вождѣ мужественную, отчасти даже дикую, красоту могучаго и гордаго сына пустыни, съ рѣзко обозначенными чертами лица, орлинымъ носомъ и глубокими морщинами, проведенными не столько, можетъ быть, годами, сколько необузданными страстями. Не смотря на общее благородство типа, въ выраженіи его физіономіи есть что-то хищническое и кровожадное, а въ скошенныхъ налѣво глазахъ чувствуется страшная неукротимость и какъ-бы оттѣнокъ презрѣнія ко всему окружающему. Нельзя не подивиться также мягкости складокъ бурнуса, въ который задрапированъ бюстъ, хотя я нахожу, что этихъ складокъ ужъ слишкомъ много, и что фигура «Абиссинскаго вождя» ничего бы не потеряла, если-бы ихъ немножко посрѣзать. Но лицо, голова, закутанная въ бурнусъ, и вся осанка—повторяю,—превосходны. Это—цѣльный, вполнѣ законченный типъ, къ которому невозможно прибавить ни одной черты. Въ профиль, абиссинецъ такъ же хорошъ, какъ и en face, что̀ довольно рѣдко удается въ подобныхъ бюстахъ. Абиссинецъ имѣлъ большой успѣхъ въ худо-

жественномъ мірѣ. Сколько въ послѣдствіи живописцевъ и скульпторовъ, сознательно, или безсознательцо, повторяли эту могучую, какъ-бы обозженную солнцемъ востока, голову, видоизмѣняя ее на разные лады... Бюстъ изваянъ изъ бѣлаго мрамора, но, по странной фантазіи скульптора, аграфъ, застегивающій бурнусъ, сдѣланъ изъ темной бронзы, съ лаписъ-лазуревымъ камнемъ посрединѣ. Достойно замѣчанія, что эта цвѣтная застежка, не совсѣмъ кстати пущенная въ ходъ Марчелло, была, можно сказать, первымъ шагомъ къ той пестрой полихроміи, которую, съ нѣкотораго времени, такъ часто стали употреблять французскіе скульпторы, особенно когда дѣло идетъ о фигурахъ, представляющихъ восточные типы.

Въ Парижѣ, гдѣ собрана такая страшная масса прекрасныхъ художественныхъ вещей, находится еще и третье произведеніе Марчелло, также, въ своемъ родѣ, чрезвычайно замѣчательное во многихъ отношеніяхъ.

Главный архитекторъ Большой Оперы, Гарнье, оканчивая это очень дорого-стоющее, но весьма неудачное въ художественномъ отношеніи зданіе, желалъ украсить его лучшими твореніями новѣйшей скульптуры. Онъ обратился съ заказомъ, въ числѣ прочихъ, и къ Марчелло, предоставивъ художнику самому выборъ сюжета. Марчелло съ удовольствіемъ принялъ заказъ, ставившій его на одну доску съ первоклассными французскими скульпторами, и создалъ вещь, которая, на мой взглядъ, нисколько и ни въ чемъ не уступаетъ другимъ статуямъ и группамъ, находящимся въ зданіи Оперы, не исключая и пресловутой «Пляски Вакханокъ» знаменитаго Карпȯ.

Когда случится вамъ, любезный читатель, быть въ Большой Оперѣ, то, въ одинъ изъ антрактовъ, вмѣсто того, чтобы, слѣдуя за толпою французскихъ провинціаловъ, идти восхищаться сверху до низу раззолоченнымъ фойе, лучше потрудитесь спуститься съ великолѣпной главной лѣстницы (едва ли не единственной части зданія, вполнѣ удавшейся Гарнье) и затѣмъ поверните налѣво. Могу васъ увѣрить, что вы не будете раскаиваться въ томъ, что имѣли рѣшимость отложить восхищеніе блестящимъ, въ буквальномъ смыслѣ слова, фойе до другаго, болѣе удобнаго, случая... Сзади большой лѣстницы, въ такъ называемой залѣ абонентовъ, надъ небольшимъ хорошенькимъ фонтаномъ изъ чернаго мрамора, вы увидите сидящую на высокомъ треножникѣ, покрытомъ кожею страшнаго Тифона и увитомъ змѣями и драконами, «Пиѳію». Это—одна изъ лучшихъ статуй Марчелло.

Молодая жрица Аполлона изображена въ минуту, когда, исполненная священнаго вдохновенія, она готовится прорицать. Она видитъ своего бога, слышитъ его голосъ и, объятая сверхъестественнымъ восторгомъ, какъ опьянѣлая, бросается на своемъ треножникѣ изъ стороны въ сторону, какъ-будто готовясь соскочить съ него. Нелицепріятная и послушная исполнительница велѣній свыше, она однакожъ испугана и глубоко потрясена тѣмъ, что открылъ ей оракулъ. Глаза ея расширены; щеки, подъ вліяніемъ внутренняго огня, которымъ горитъ она, осунулись; волосы, на половину перевитые змѣями, поднялись отъ ужаса. Нѣсколько нагнувшись впередъ, Пиѳія правою рукою опирается на треножникъ, а лѣвую судорожно протянула впередъ, точно она желаетъ оттолкнуть отъ себя какое-то страшное видѣніе.

Движенія во всей фигурѣ бездна, и, что̀ главное, оно нисколько не кажется натянутымъ, а, напротивъ, вполнѣ оправдывается идеею статуи и, какъ нельзя больше, соотвѣтствуетъ выраженію лица Пиѳіи. Драпировка, отъ сильнаго движенія, соскользнула съ плеча и открыла всю грудь молодой женщины. Одна нога ея еще скрыта подъ одеждами, между тѣмъ какъ другая уже освободилась отъ нихъ и обнажена выше колѣна... Не смотря на то, что статуя, какъ можно видѣть изъ этого описанія, задумана въ совершенно новомъ вкусѣ и далека отъ того чуднаго спокойствія, которое такъ высоко цѣнилось древними въ произведеніяхъ скульптуры, художникъ однако же нигдѣ не переходитъ завѣтной границы, отдѣляющей ваяніе отъ живописи. Къ тому же быстрота дѣлаемаго Пиѳіею движенія и одушевляющій ее восторгъ нисколько не повредили красотѣ формъ и линій статуи, отличающейся большою гармоніею всей композиціи. Смѣло можно сказать, что эта жрица Аполлона, изрекающая свои приговоры (loxias) подъ наитіемъ таинственныхъ чаръ, одно изъ самыхъ оригинальныхъ и самыхъ смѣлыхъ, по замыслу, произведеній современной скульптуры. Мнѣ не нравится только слишкомъ темный цвѣтъ бронзы на статуѣ: при этомъ цвѣтѣ, во время вечерняго освѣщенія, многія тонкости выраженія лица Пиѳіи совершенно пропадаютъ.

II.

Но не въ Парижѣ слѣдуетъ изучать творенія даровитаго Марчелло. Для того, чтобы вполнѣ ознакомиться съ этимъ гибкимъ и разнообразнымъ талантомъ, почти одинаково ловко владѣвшимъ

и рѣзцомъ и кистью, Люксанбура и Большой Оперы слишкомъ недостаточно. Для этого необходимо ѣхать въ Фрейбургъ и видѣть «Музей Марчелло».

Музей Марчелло, лучшая достопримѣчательность Фрейбурга, занимаетъ двѣ большія залы въ нижнемъ этажѣ довольно просторнаго четырехъ-этажнаго зданія бывшаго коллегіума св. Михаила, отведеннаго подъ помѣщеніе разныхъ кабинетовъ и коллекцій, принадлежащихъ городу. Когда вы входите въ обширную, нѣсколько мрачную прихожую, прямо противъ входа вамъ бросаются въ глаза надпись: «Musée Marcello» и тутъ же соединенные гербы Аффри и Колонна подъ герцогскою короною. Первая зала, высокая и большая комната, въ три окна, посвящена исключительно скульптурѣ. Убранство залы довольно роскошно и, благодаря своему изяществу, значительно отклоняется отъ холодной и строгой обстановки большей части музеевъ. Стѣны обтянуты краснымъ штофомъ, обдѣланнымъ въ золотой багетъ. Внизу идетъ, кругомъ, орѣховая панель. Прямо противъ оконъ—большая дверь прекраснаго рисунка, и на орѣховомъ рѣзномъ фризѣ ея, поддерживаемомъ красивыми пилястрами, опять то же имя: «Marcello». Направо, двѣ другія двери, поменьше, ведутъ въ слѣдующую комнату. Каждая изъ этихъ дверей украшена парою коринѳскихъ колоннокъ. Вся мебель и драпировки на окнахъ также изъ краснаго штофа. Словомъ, здѣсь все такъ нарядно и мило, что вы тотчасъ чувствуете себя скорѣе какъ-будто гдѣ-нибудь въ уютной и привѣтливой гостиной вашихъ хорошихъ знакомыхъ, чѣмъ въ публичномъ музеѣ. Удовольствіе еще увеличивается отъ того обстоятельства, что въ этой красивой гостиной почти никогда не бываетъ гостей, и только одни мраморные ея хозяева, статуи и бюсты, неподвижно смотрятъ на васъ съ высоты своихъ пьедесталовъ. Правда, они лишены возможности вести съ вами пріятный разговоръ о погодѣ, объ оперѣ и о разныхъ городскихъ новостяхъ, но въ этомъ отношеніи я раздѣляю мнѣніе Альфреда Мюссе:

«je suis quelquefois pour les silencieux»...

Изящная отдѣлка этого музея-гостиной имѣетъ свою выгодную сторону и съ художественной точки зрѣнія: на тепломъ фонѣ красной шелковой ткани особенно хорошо выдѣляются бѣлыя мраморныя фигуры, что отчасти вознаграждаетъ за чрезвычайно невыгодно распредѣленный свѣтъ, льющійся на мраморы не сверху, а прямо въ упоръ, съ боку.

Наиболѣе замѣчательными произведеніями изъ числа выставленныхъ въ этой залѣ слѣдуетъ признать четыре бюста: «Горгону» (относится къ 1865 году), «Ананке» (1866 г.), «Вакханку» (1868 г.) и «Фебу» (1875 г.). Два первые бюста имѣютъ большое значеніе еще и въ томъ отношеніи, что они принадлежатъ къ самымъ характернымъ произведеніямъ Марчелло. Въ этихъ двухъ вещахъ рѣшительнѣе всего остальнаго, что создано рѣзцомъ нашего скульптора, выразились его художественные вкусы и направленіе, а также особенности его могучаго таланта, преимущественно удивляющаго своею мужественною силою и энергіею, столь рѣдкими въ нашемъ изнѣженномъ и индифферентномъ обществѣ. Оба названныя произведенія отмѣчены печатью истиннаго вдохновенія и показываютъ въ авторѣ художника, одареннаго большимъ умомъ и творческимъ воображеніемъ. Ктому-же нигдѣ не сказалось такъ явно благоговѣйное поклоненіе Марчелло знаменитому uomo di quatr' alme, котораго герцогиня Колонна всегда признавала единственнымъ своимъ учителемъ и руководителемъ, хотя, отдаваясь изученію скульптуры, она прилежно брала уроки сначала у извѣстнаго Имгофа, а потомъ у Клезнигера, передѣланнаго французами въ Клезанжé.

Задумавъ изваять образъ «Горгоны», Марчелло бралъ на себя очень трудную и смѣлую задачу, которая до сихъ поръ всего лишь одинъ разъ была съ успѣхомъ разрѣшена въ искуствѣ, и притомъ разрѣшена кѣмъ же?—величайшимъ изъ великихъ, несравненнымъ Ліонардо да-Винчи. Я считаю совершенно излишнимъ распространяться здѣсь объ его удивительной головѣ Медузы, находящейся въ галереѣ Уффици, во Флоренціи. Кто не знаетъ этой прекрасной и въ то же время внушающей отвращеніе и ужасъ головы, съ цвѣтомъ лица, какъ у разлагающихся труповъ, и съ цѣлымъ гнѣздомъ кишащихъ и перевившихся между собою змѣй, вмѣсто волосъ? Она лежитъ, брошенная на землю, уничтоженная и безсильная, но своимъ предсмертнымъ дыханіемъ все еще туманитъ и заражаетъ воздухъ... Тò, что сдѣлано Ліонардомъ въ живописи, теперь предстояло Марчелло сдѣлать въ скульптурѣ: ему необходимо было слить въ лицѣ Горгоны очень разнородныя качества,—черты, весьма трудно соединяемыя: съ одной стороны—очарованіе верховной внѣшней красоты, а съ другой—выраженіе душевнаго безобразія и безпредѣльной злобы, способной отравлять своимъ дыханіемъ, однимъ взглядомъ превращать въ камень все живое. По времени, это произведеніе Марчелло очень близко слѣдовало за Бьянкою Капелло, и нѣтъ ничего удивительнаго, что именно



ФЕБА,

бюстъ работы герцогини А. Колонна.

Бьянка, какъ женщина въ высшей степени обольстительная и въ то же время страшная по своему коварству и мстительности, навела художника на мысль довести въ Горгонѣ до возможно полнаго развитія, такъ сказать, до идеала, тѣ черты, которыя отчасти лишь намѣчены въ Бьянкѣ Капелло,—словомъ, изъ исторіи и легенды перенестись въ область чистой фантазіи. Бьянка тоже очаровываетъ и пугаетъ; но все же это—не болѣе какъ простая смертная, обыкновенная женщина съ ея страстями и слабостями. Въ ея глазахъ и любовь, и ненависть, и обольстительная ласка и незнающее пощады мщеніе. Глядя на нее, вы тотчасъ понимаете, что она одновременно могла и смѣяться, и плакать, почти въ равной мѣрѣ умѣла и любить и ненавидѣть. Въ глазахъ Горгоны, напротивъ, ничего нѣтъ ласкающаго или сулящаго наслажденіе. Тутъ нѣтъ мѣста никакой человѣческой слабости, никакому нѣжному чувству. Она поразительно, идеально хороша, еще несравненно прекраснѣе очаровательной подруги Франческо Медичи; но, у нея прекрасны только внѣшнія черты и формы — лицо, шея, грудь, плечи, поражающія античною правильностью своихъ линій и пропорцій; за то выраженіе лица ужасно: оно дышетъ злобою, одною только злобою. Нетрудно догадаться, что эти прекрасно разрѣзанные глаза могли приводить въ окаменѣніе, убивать на мѣстѣ. Аксесуары Горгоны извѣстны, но художникъ выказалъ большое знаніе дѣла и много художественнаго вкуса въ ихъ обработкѣ. Какъ идутъ къ этой великолѣпной и въ то же время страшной головѣ вьющіяся въ волосахъ змѣи, отвратительными кольцами ниспадающія до груди, закованной въ панцырь! Это соединеніе въ одномъ лицѣ красоты и безобразія, на мой взглядъ, выполнено художникомъ чрезвычайно удачно, и въ этомъ отношеніи я ставлю произведеніе Марчелло выше не въ мѣру прославленной головы Медузы работы Бенвенуто Челлини въ его знаменитой статуѣ «Персей», находящейся въ «Loggie dei Lanzi», во Флоренціи [1]).

«Горгона» имѣла, при своемъ появленіи, громадный успѣхъ, особенно въ Англіи, гдѣ потомъ она заняла въ Кенсингтонскомъ

[1]) Я не считаю необходимымъ говорить о позднѣйшихъ произведеніяхъ въ этомъ родѣ, какъ напримѣръ о головѣ Медузы работы Бернини, находящейся въ Капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ, или о головѣ Медузы, которую держитъ въ рукѣ «Персей», Кановы (въ Ватиканскомъ музеѣ). Что же касается колоссальной античной маски Медузы (тоже въ Ватиканѣ), найденной въ развалинахъ храма Венеры (Venere e Roma), построеннаго императоромъ Адріаномъ между Колизеемъ и Форумомъ, то она не могла служить образцомъ для Марчелло, такъ какъ носитъ уже совсѣмъ другой характеръ.

музеѣ почетное мѣсто рядомъ съ произведеніями Микеля Анджело и Делла-Роббіа.

Къ тому же роду произведеній, заимствованныхъ изъ области идеала и требующихъ не одного лишь мастерства руки, но вмѣстѣ и большаго запаса творческой фантазіи, принадлежитъ «Ананке»—греское слово, подъ которымъ древніе разумѣли предопредѣленіе, иначе судьбу, мать безпощаднаго Рока и трехъ Парокъ. Передъ всесильною Ананке смирялись не только смертные, но и боги. Въ музеѣ находится оригинальный бюстъ Ананке, принадлежащій вмѣстѣ съ Бьянкою Капелло и Горгоною, къ наиболѣе замѣчательнымъ твореніямъ Марчелло. На этотъ разъ художникъ желалъ создать въ своемъ произведеніи олицетвореніе всемогущей судьбы, таинственно и совершенно произвольно управляющей дѣйствіями и жизнію людей, не останавливающейся ни предъ чѣмъ, неумолимой и безпощадной, не знающей ни жалости, ни раскаянія, ни надеждъ, ни страстей. Во всѣ времена были попытки со стороны человѣка узнать свою судьбу, заглянуть въ будущее; но молчаливый и загадочный сфинксъ не далъ еще отвѣта на предлагаемые ему вопросы. И такъ, въ своей «Ананке», задуманной чрезвычайно глубоко, Марчелло опять становился лицомъ къ лицу передъ идеальнымъ образомъ, снова брался за слишкомъ широкую задачу, представлявшую почти непреодолимыя трудности. Какъ въ самомъ дѣлѣ олицетворить въ мраморѣ такія понятія какъ всемогущество, безпощадность и неумолимость судьбы, рядомъ съ таинственностью ея предопредѣленій, всегда скрытыхъ отъ человѣка непроницаемою завѣсою? Не скажу, чтобы Марчелло выполнилъ свою неблагодарную задачу въ совершенствѣ. Да это, по моему разумѣнію, и не по силамъ рѣзцу, какъ бы искусенъ и талантливъ ни былъ скульпторъ: подобныя сложныя и отвлеченныя идеи съ трудомъ укладываются въ мраморѣ. И въ самомъ дѣлѣ, въ изображеніи Ананке оказалось много недосказаннаго и нерѣшительнаго, есть намеки, требующіе немало усилій ума, чтобы понять и оцѣнить ихъ по достоинству. Короче сказать, мысль художника не достигла здѣсь полнаго своего художественнаго воплощенія, а остановилась на полупути, какъ бы испуганная трудностями, побѣдить которыя Марчелло былъ не въ состояніи; но уже и то, что, сдѣлано имъ такъ оригинально, такъ содержательно и до такой степени выходитъ изъ ряда обыденныхъ сюжетовъ, которыми пробавляется современная скульптура, что критикъ подкупленъ заранѣе и готовъ снисходительно забыть о недостаткахъ произведенія, съ тѣмъ, чтобы видѣть лишь одни его

достоинства. Уже одна рѣшимость взяться за выполненіе такой глубокой и многосложной идеи показываетъ въ Марчелло философскій умъ и не совсѣмъ обыкновенное богатство фантазіи, тѣмъ болѣе, что въ этомъ случаѣ передъ его глазами не было образцовъ, способныхъ хотя отчасти навести художника на мысль, какъ именно слѣдуетъ приступить къ обработкѣ задуманнаго произведенія, не было ни картины Леонардо, ни статуи Бенвенуто.

Марчелло придалъ своей «Ананке» образъ величавой женщины, съ строгими, почти мужскими, чертами лица. Глаза ея, по своей загадочности и неуловимости выраженія, напоминаютъ глаза античнаго сфинкса, котораго повязка, съ завитыми назадъ рогами, покрываетъ ея голову. Никто ничего не прочтетъ въ этихъ прекрасныхъ по своему рисунку и глубоко помѣщенныхъ глазахъ; но они такъ плѣнительно хороши, столько въ нихъ какой-то притягательной силы и обаянія, что на нихъ все хочется смотрѣть и смотрѣть безъ конца. Губы Ананке сжаты, такъ какъ онѣ обречены на вѣчное молчаніе. Въ красивомъ очертаніи ихъ чувствуется всевластность и сила: Ананке никому не даетъ отчета въ своихъ дѣйствіяхъ... Неужели же никогда не раскроются эти сомкнутыя уста, не повѣдаютъ міру тайны, что̀ такъ настойчиво допытывается человѣкъ впродолженіе тысячелѣтій? Ананке — мощная женщина, съ великолѣпно развитыми плечами и грудью, цѣломудренно закутанными въ легкія драпировки; изъ подъ головнаго убора падаютъ на плечи роскошные вьющіеся волосы; на груди, вмѣсто аграфа, — изображеніе совы, птицы, служившей у древнихъ символомъ не только молчанія, но и мудрости. Художникъ этимъ атрибутомъ хотѣлъ, кажется, намекнуть на то, что не одинъ произволъ управляетъ рѣшеніями судьбы, но также и мудрость, хотя эта мудрость выше пониманія простыхъ смертныхъ. Зритель обыкновенно очень долго остается въ созерцаніи передъ величаво-таинственною фигурою Ананке. Съ той высоты, на которую васъ поднялъ съ собою художникъ, какъ-то не хочется и жалко спуститься внизъ...

Впрочемъ, когда имѣешь дѣло съ произведеніями Марчелло, опасеніе очутиться гдѣ-нибудь слишкомъ низко, посреди уличной грязи натурализма, оказывается совершенно излишнимъ. Марчелло былъ художникъ вполнѣ, и вѣрное артистическое чутье никогда его не оставляло. Какъ мы увидимъ дальше, даже въ своихъ бюстахъ-портретахъ, изображающихъ самыхъ обыкновенныхъ людей, онъ никогда не былъ рабомъ натуры въ одной ея внѣшности, никогда не упускалъ изъ виду законовъ высшаго искуства, требую-

щихъ отъ художественнаго произведенія прежде всего выраженія духовнаго начала... Эмиль Жирарденъ, которому принадлежалъ находящійся въ музеѣ бюстъ Ананке, уступивъ его музею, потомъ всегда говорилъ, что его домъ кажется ему пустымъ съ тѣхъ поръ, какъ не стало у него Ананке. Дѣйствительно, это — одно изъ произведеній, значеніе которыхъ не исчерпывается тѣмъ, чтобы служить простымъ декоративнымъ украшеніемъ комнаты. Очень жаль, что нѣсколько сѣрыхъ пятенъ въ мраморѣ, оказавшихся какъ разъ на лицѣ фигуры, много вредитъ общему впечатлѣнію превосходнаго бюста.

Перейдемъ теперь къ другимъ произведеніямъ Марчелло. Вотъ передъ нами его «Вакханка». Вспомнимъ, какъ обыкновенно представляютъ вакханокъ современные скульпторы. Въ большинствѣ случаевъ, это—лишь предлогъ выразить разнузданность страстей и показать, въ болѣе или менѣе пикантномъ видѣ, не совсѣмъ безнамѣренно выставляемую наготу... Но чувство изящнаго, постоянно водившее рѣзцомъ Марчелло, сказалось въ «Вакханкѣ» еще сильнѣе, можетъ быть, чѣмъ гдѣ-нибудь въ другомъ его произведеніи. Мнѣ очень нравится идея момента, избраннаго скульпторомъ. Прекрасная жрица веселаго бога вина утомлена послѣ пляски и вакхическихъ возліяній. Головка ея сама собою клонится набокъ, точно подъ тяжестью виноградныхъ гроздій, составляющихъ ея головной уборъ. Уста полураскрыты; глаза готовы закрыться... Она еще не спитъ, но сладкіе грезы неслышнымъ роемъ уже порхаютъ передъ ея отуманеннымъ взоромъ... Этому выраженію истомы и пріятнаго изнеможенія строго соотвѣтствуетъ и положеніе одеждъ вакханки. Правая сторона роскошной груди уже высвободилась изъ подъ опустившейся внизъ туники, между тѣмъ какъ лѣвая все еще остается подъ скрывающею ее тяжелою тигровою кожею. Вакханкѣ точно лѣнь приподнять руку, чтобы сбросить съ себя этотъ ненужный покровъ. Во всей ея фигурѣ нельзя подмѣтить ничего вульгарнаго, реалистическаго, или чувственнаго... Это—подруга не полупьянаго уличнаго гуляки, но безсмертнаго сына Юпитера, вѣчно юнаго и благодѣтельнаго Діониса, которому не даромъ же воздвигались алтари въ классической странѣ искуства.

Такъ какъ я намѣренъ познакомить читателя со всѣми лучшими вещами «Музея Марчелло», то теперь у насъ на очереди прелестная, какъ майская утренняя заря Феба, или богиня утра. Трудно вообразить себѣ что-либо милѣе и очаровательнѣе этого лучезарнаго личика, полнаго невинности и чисто дѣтской граціи. Нѣкоторые критики,

отдавая должную справедливость капитальнымъ достоинствомъ бюста находили, однакожъ, что онъ выдержанъ въ слишкомъ новомъ вкусѣ и, такимъ образомъ, не вполнѣ соотвѣтствуетъ миѳологическому изображенію. Въ этомъ замѣчаніи есть своя доля правды, но безусловно согласиться съ нимъ невозможно. Дѣйствительно, можетъ быть, бюстъ не выдержанъ такъ строго, какъ бы слѣдовало; можетъ быть, улыбка и движеніе фигуры нѣсколько отзываются современностью; но за то въ безукоризненныхъ по своей правильности чертахъ Фебы столько античнаго, и вся она дышетъ такою безыскуственностью, что, при видѣ этого произведенія Марчелло, невольно переносишься мыслію ко временамъ цвѣтущаго періода греческой скульптуры. Впрочемъ благосклонные читатели сами могутъ убѣдиться въ справедливости моихъ словъ, Передъ ними—снимокъ съ бюста, о которомъ идетъ рѣчь. Къ тому, что сказано, остается прибавить лишь немногое. Очаровательную головку Фебы вѣнчаетъ изображеніе луны; открытую, превосходно вылѣпленную грудь обвила гирлянда цвѣтовъ. Чудесное, насквозь свѣтящееся ушко, замѣчательно по красотѣ своихъ очертаній. Кстати сказать, красивое ухо—величайшая рѣдкость не только въ скульптурныхъ произведеніяхъ, но и въ натурѣ, даже у очень хорошенькихъ женщинъ. Замѣтимъ вдѣсь что моделью для бюста Фебы служила большая пріятельница герцогини Колонна, извѣстная парижская красавица, графиня Пурталесъ.

Другая хорошая знакомая Марчелло гречанка, m-lle Родоконаки позировала для бюста, извѣстнаго подъ именемъ «Медже». Вотъ гдѣ Марчелло совсѣмъ оставляетъ классическую почву, и мастерской рѣзецъ его всецѣло отдается нашему времени и современному обществу. «Медже»—это одна изъ самыхъ нервныхъ и кокетливыхъ головокъ, какія только существуютъ въ новѣйшей скульптурѣ. Одного взгляда на бюстъ достаточно, чтобы понять, что особа, которой принадлежитъ эта пикантная головка, развилась и воспиталась въ искуственной и изнѣживающей атмосферѣ аристократическаго салона. Царица великосвѣтскихъ баловъ и раутовъ, она, можетъ быть, едва въ состояніи поднять графинъ съ водою, но за то способна танцовать безъ-устали нѣсколько ночей кряду. Какъ много граціи и изящества въ ея слегка откинутой назадъ позѣ! Какая неотразимая привлекательность въ этихъ нѣсколько, какъ-будто прищуренныхъ глазахъ! Туалетъ «Медже», хотя и съ прибавкою нѣкоторыхъ національныхъ особенностей, тоже можетъ быть названъ вполнѣ современнымъ и краснорѣчиво говоритъ

о вкусахъ свѣтской женщины, привыкшей одѣваться у моднаго парижскаго портнаго и быть законодательницею въ дѣлѣ нарядовъ. Невозможно, кажется, придумать ничего милѣе, оригинальнѣе и съ бо̀льшимъ вкусомъ. Изысканная прическа—твореніе рукъ искуснаго куафера, — немножко набокъ надѣтая греческая шапочка, грудь открытая ни болѣе ни менѣе, а именно «на столько, сколько нужно для того, чтобы погубить человѣка», все дышетъ очарованіемъ въ прелестной гречанкѣ.

Гораздо менѣе удачи имѣлъ Марчелло въ произведеніяхъ религіознаго характера. Впрочемъ, я совсѣмъ не знаю его «Св. Клотильды» и говорю это лишь на основаніи единственнаго образчика религіозной скульптуры, находящагося въ музеѣ. На мой взглядъ, «Ecce Homo» (1877 года) Марчелло, во всякомъ случаѣ далеко не лучшее его произведеніе, хотя есть немало критиковъ и знатоковъ, отзывающихся объ немъ съ величайшею похвалою; при появленіи же своемъ бюстъ этотъ привелъ въ такое восхищеніе извѣстнаго епископа Штросмайра, что тотъ немедленно пріобрѣлъ его для соборной церкви въ Діаковарѣ, въ Славоніи. Герцогиня Колонна была глубоко вѣрующая женщина и, безъ сомнѣнія, самое горячее религіозное чувство водило рѣзцомъ ея, когда она задумала изобразить Искупителя міра. Тѣмъ не менѣе я нахожу, что то, къ чему стремился художникъ при созданіи божественнаго лика, именно сочетаненіе въ немъ началъ духовнаго и матеріальнаго, божества и человѣчества, удалось ему развѣ лишь на половину. Зритель видитъ передъ собою въ этомъ глубоко страдальческомъ образѣ лишь человѣка, но отнюдь не Бога. Разсматриваемый съ такой точки зрѣнія, бюстъ безупреченъ и способенъ удовлетворить самаго придирчиваго критика. Осунувшіяся черты лица; глубоко запавшіе, полузакрытые, полные выраженія безпредѣльной муки, глаза; прилипшіе отъ кроваваго пота къ вискамъ волосы, наконецъ полуоткрытый ротъ, не закрывающій вполнѣ верхнихъ зубовъ,—все это черты, свидѣтельствующія о невыносимомъ страданіи, но страданіи, опять-таки, чисто физическомъ, тѣлесномъ. Подобное лицо долженъ имѣть человѣкъ, подвергаемый пыткѣ; выраженіе же душевной муки, томившей Христа въ тѣ роковыя минуты, совсѣмъ ускользнуло отъ художника. Между тѣмъ, въ изображеніи «Ecce Homo», по моему мнѣнію, непремѣнно должно преобладать нравственное страданіе, мука не столько отъ язвъ терноваго вѣнца, сколько отъ мысли о страшномъ заблужденіи людей,

ради которыхъ пришелъ въ міръ божественный учитель и которые его не познали.

По своему общему рисунку, это произведеніе напомнило мнѣ мраморную голову «Іисуса въ терновомъ вѣнцѣ» работы бывшаго учителя Марчелло, Клезингера. Но тамъ несравненно лучше передано нравственное страданіе. Оно совершенно оттѣсняетъ на второй планъ физическую муку, испытываемую Іисусомъ, и потому оставляетъ въ зрителѣ несравненно болѣе глубокое впечатлѣніе. Бюстъ Клезнигера составляетъ собственность извѣстнаго Барбедьенна, который не разъ дѣлалъ попытки воспроизвести его въ бронзѣ; но, къ сожалѣнію, бронзовая копія совсѣмъ не передаетъ достоинствъ оригинала.

Теперь слѣдуетъ сказать еще о находящихся въ той же залѣ музея собственно портретныхъ изображеніяхъ. Сюда относятся, статуя въ болѣе чѣмъ натуральную величину, княгини Сусанны Чарторижской, бюстъ баронессы Кеффенбринкъ-Ашераденъ, два бюста королевы Маріи-Антуанетты и такъ называемая «Красавица римлянка».

Статуя княгини Чарторижской (1869 г.), благодаря своимъ размѣрамъ, первая останавливаетъ на себѣ вниманіе каждаго посѣтителя музея. Княгиня изображена идущею; въ правой ея рукѣ— вѣеръ; лѣвою она слегка поддерживаетъ свое пышное платье, которое, не смотря на новѣйшій покрой и отдѣлку изъ кружевъ и бахромы, тѣмъ не менѣе обличаетъ въ скульпторѣ прилежное изученіе складокъ на антикахъ. Справедливость требуетъ сказать объ этой статуѣ, что въ ней Марчелло, не нарушая законовъ скульптуры и не увлекаясь слишкомъ тщательною отдѣлкою мелочей, представляетъ прекрасное произведеніе, насквозь проникнутое изящнымъ вкусомъ нашего времени. Къ сожалѣнію, нельзя особенно похвалить рукъ: онѣ вышли немножко грубы для свѣтской женщины. Гораздо выше, по необыновенной живости движенія и по женственной граціи, бюстъ баронессы Кеффенбринкъ (1877 г.) Мнѣ кажется, самая требовательная женщина, какого-бы высокаго понятія о своей красотѣ она ни была, должна остаться какъ нельзя больше довольною такимъ изящнымъ воспроизведеніемъ своей личности. Въ этомъ, полномъ жизни и ума, бюстѣ превосходно переданы не однѣ внѣшнія черты, но вся душа и характеръ оригинала. Даже не зная особы, съ которой сдѣланъ бюстъ, можно поручиться, что онъ похожъ какъ двѣ капли воды. И при томъ

какъ хорошъ поворотъ головы, въ которомъ столько индивидуальнаго! Мастерство исполненія—замѣчательное.

Изъ двухъ бюстовъ Маріи-Антуанетты, одинъ изображаетъ королеву въ эпоху полнаго разцвѣта ея молодости и красоты, другой—въ годину ея страданій, когда она уже содержалась плѣнницею въ Тамплѣ и была почти наканунѣ своей позорной казни. Первый бюстъ напоминаетъ самую счастливую пору въ жизни Маріи-Антуанетты: прекрасная, всѣми обожаемая, она еще не знала, что̀ такое горе; жизнь улыбалась ей и сулила въ будущемъ однѣ радости. То было славное время, и старый куртизанъ, маршалъ Бриссакъ, былъ отчасти правъ, когда говорилъ королевѣ, показывая ей, съ высоты тюльерискаго балкона, многочисленную толпу парижанъ, тѣснившуюся, чтобы посмотрѣть на нее: Voyez, c'est autant d'amoureux, Madame». На Маріи-Антуанеттѣ нарядное открытое платье; она вся въ брилліантахъ и въ жемчугѣ; на правое плечо накинута королевская мантія съ лиліями, на головѣ драгоцѣнная діадема, оканчивающаяся брилліантовымъ перомъ... Но времена быстро измѣнились. Въ другомъ бюстѣ, мы видимъ уже королеву-узницу и страдалицу. Скоро вновь соберется вокругъ нея толпа, еще болѣе многочисленная, чѣмъ та, какую она видѣла прежде съ балкона, но—увы! уже не для того, чтобы радостно привѣтствовать ее, а затѣмъ, чтобы преслѣдовать криками ненависти и злобы... Простое платье, съ большимъ платкомъ, покрывающимъ плечи и завязаннымъ на груди,—вотъ весь ея нарядъ. На шеѣ, вмѣсто всякихъ—украшеній, одинъ крестъ, священный символъ страданій и надежды... Марія-Антуанетта страдаетъ вдвойнѣ: и какъ королева, и какъ мать... Страшное горе читается въ глазахъ ея, но общее выраженіе лица осталось почти такимъ же гордымъ, какъ и прежде; прибавился лишь оттѣнокъ презрѣнія къ безсердечнымъ мучителямъ, что̀ особенно сказалось въ выраженіи губъ. Оба бюста сдѣланы по заказу императрицы Евгеніи, какъ извѣстно, считающей Марію-Антуанетту идеаломъ всѣхъ добродѣтелей и едва-ли не святою.

Къ портретному же роду долженъ быть отнесенъ и бюстъ «Красавицы-римлянки», принадлежащій ко времени первыхъ блестящихъ успѣховъ Марчелло, къ 1866 году. Бюстъ этотъ всегда возбуждалъ множество самыхъ восторженныхъ похвалъ; но, признаюсь, я въ этомъ отношеніи не раздѣляю общаго увлеченія. Черты лица молодой римлянки, безспорно, очень красивы, но онѣ дышатъ такою холодною правильностью, такъ мало въ

нихъ симпатичнаго и женственнаго, что глазъ зрителя отъ гордой транстеверинки съ удовольствіемъ переносится на стоящій по сосѣдству бюстъ баронессы Кеффенбринкъ, которая, не смотря на отсутствіе строгоправильныхъ линій въ лицѣ въ тысячу разъ привлекательнѣе римской красавицы.

Одну изъ стѣнъ этой залы занимаетъ портретъ герцогини Колонна, во весь ростъ, работы извѣстнаго французскаго живописца Бланшара. Герцогиня одѣта съ большимъ вкусомъ, въ черное шолковое визитное платье, съ вырѣзомъ à la Vierge на груди; прекрасныя руки полуприкрыты брюссельскими кружевами, а съ стройной таліи спускается сиреневаго цвѣта мантилья; роскошные бѣлокурые волосы—одно изъ отличительныхъ достоинствъ красоты герцогини—убраны очень красиво и заботливо... Она какъ-будто только-что вернулась домой, послѣ какого-нибудь визита, и стоитъ, въ раздумьѣ, близъ стола, покрытаго книгами и разными дорогими бездѣлками. Возлѣ, на стулѣ,—портфель и папки съ рисунками. Исполненіе портрета недурно, но онъ писанъ въ то время (въ 1876 г.), когда герцогиня уже страдала смертельнымъ недугомъ. Въ лицѣ ея есть что-то болѣзненное и чувствуется какое-то утомленіе. Вообще портретъ далеко не передаетъ ни красоты, ни граціи оригинала.

Замѣчательно, что художникъ, писавшій портретъ, лишь немногимъ пережилъ герцогиню Колонна и умеръ въ одинъ годъ съ нею.

III.

Вторая зала музея имѣетъ видъ мастерской. Тутъ собраны многія изъ вещей, составлявшихъ любимую обстановку Марчелло. Стѣны обвѣшаны дорогими гобеленами; кругомъ—старинная мебель, драгоцѣнные шкапики чернаго дерева итальянской работы XVII вѣка, скамьи и кресла, обтянутыя темною съ золотомъ кожей, красивые сундуки, отдѣланные рѣзнымъ желѣзомъ и краснымъ тисненымъ бархатомъ и проч., и проч. Артистическое убранство комнаты получаетъ еще больше законченности отъ размѣщенныхъ на шкапахъ расписныхъ вазъ и висящихъ по стѣнамъ блюдъ и тарелокъ итальянской майолики. Въ этой залѣ, сверхъ нѣсколькихъ скульптурныхъ произведеній, не нашедшихъ себѣ мѣста въ первой комнатѣ, находятся также масляныя картины, пастели, акварели и рисунки карандашемъ и перомъ, работы Марчелло.

Герцогиня Колонна отличалась неутомимымъ, рѣдкимъ въ свѣтской женщинѣ, трудолюбіемъ; но постоянныя занятія ваяніемъ, требовавшія подчасъ физическихъ усилій и напряженія мускуловъ, обошлись ей дорого. Еще въ началѣ 1877 года, у нея оказались признаки сильнаго утомленія и появился сухой грудной кашель, не предвѣщавшій ничего хорошаго. Доктора строго запретили ей имѣть въ рукахъ мокрую глину, говоря, что глина служитъ проводникомъ простуды, усиливающей ея болѣзненное расположеніе. Сначала, больная, какъ водится, не хотѣла ничего слушать и съ удвоеннымъ жаромъ занималась любимымъ искуствомъ; но скоро, волею-неволею, пришлось ей покориться приказанію врачей. Усталость ея доходила до того, что рѣзецъ буквально выпадалъ изъ ослабѣвшихъ рукъ. Притомъ это была слишкомъ нервная натура. Герцогиня такъ любила свое дѣло, предавалась ему съ такою страстью, что, какъ говорится, полагала въ него всю свою душу. Талантъ, видимо, истощалъ ея силы, точно сжигалъ ихъ. Помнитъ ли читатель, какъ въ «La peau de chagrin», самомъ поэтическомъ изъ произведеній Бальзака, одаренный чудесною силою древній пергаментъ, случайно купленный въ лавкѣ старьевщика героемъ романа, всегда вѣрно показывалъ ему, чего стоило его силамъ каждое исполненное желаніе и насколько оно сокращало его жизнь. Нѣчто подобное совершалось съ герцогинею Колонна. Конечно, въ рукахъ ея не было чудеснаго пергамента, но и безъ него она очень хорошо знала, что ни одна ея работа не проходила ей даромъ. Часто сама она съ грустью говорила: «Каждое мое произведеніе стоитъ мнѣ части меня самой». Послѣднія свои силы употребила она на то, чтобы отдѣлать бюсты своихъ вѣрныхъ друзей, Тьера и Минье. Затѣмъ приходилось окончательно бросить скульптуру. Принужденная покинуть Парижъ и свою любимую мастерскую въ «Cours la Reine», она уѣхала въ Италію, унося съ собою свою кипучую лихорадочную дѣятельность, свою неудовлетворенную жажду творить безпрерывно возникавшіе въ ея воображеніи новые образы и мучимая ужасною мыслью, что ей уже не суждено осуществить ихъ... Но оставаться совсѣмъ безъ дѣла было не въ натурѣ герцогини. И вотъ она, какъ бы съ отчаянія, схватывается за кисть, изъ скульптора хочетъ превратиться въ живописца: неутомимо пишетъ она масляными красками, рисуетъ акварелью, пастелью, перомъ, карандашомъ, и вездѣ, на всемъ, что только ни выходило изъ рукъ ея, оставался слѣдъ ея блестящаго, оригинальнаго таланта. Одна изъ ея послѣднихъ значительныхъ работъ былъ соб-

ственный портретъ пастелью для музея Уффици, во Флоренціи, гдѣ она красуется рядомъ съ другими портретами знаменитыхъ художниковъ всего свѣта. Герцогина Колонна изобразила себя en buste, въ свѣтло-голубомъ полуоткрытомъ платьѣ, съ розою на груди. Въ роскошныхъ бѣлокурыхъ волосахъ ея видна голубая лента. Темносиніе глаза и всѣ черты лица отличаются умомъ и необыкновенною привлекательностью. Сверху, сбоку,—вырѣзной странной формы щитъ, а посрединѣ его—колонна дорическаго ордена, покрытая герцогскою короною; это—фамильный гербъ герцогини.

Изъ скульптурныхъ вещей, находящихся во второй залѣ, болѣе всего остальнаго заслуживаетъ вниманія превосходный бюстъ Тьера, оконченный, какъ по всему видно, съ особенною любовью. Тотъ, кто не видѣлъ бюста, съ трудомъ можетъ составить себѣ понятіе о мастерствѣ, съ какимъ вылѣплено это чрезвычайно осмысленное и характерное лицо, хотя, по своей необыкновенной подвижности и безпрерывной смѣнѣ выраженія, оно, какъ извѣстно, не легко поддавалось рѣзцу или кисти. Особенно хорошо удалось Марчелло схватить складку и рисунокъ рта, почти всегда придающаго физіономіи и преобладающій характеръ, и индивидуальный отпечатокъ. Но это—не офиціальный Тьеръ, президентъ республики и «liberateur du territoire», какимъ мы видимъ его на извѣстномъ портретѣ Бонна́, гдѣ онъ кажется погруженнымъ въ тяжелую думу и какъ бы изыскивающимъ въ тонкомъ умѣ своемъ средства спасти Францію: передъ нами Тьеръ - частный человѣкъ, Тьеръ, такъ сказать, каждаго дня. Такимъ онъ былъ лишь въ тѣсномъ кружкѣ своихъ близкихъ, когда ему не нужно было надѣвать на себя строгую маску перваго сановника государства, когда онъ могъ говорить, сколько душѣ угодно, безъ опасенія проговориться, могъ позволить себѣ роскошь быть саркастическимъ и ѣдкимъ, не боясь нажить себѣ этимъ политическихъ враговъ. Бюстъ Тьера, по тонкости и вѣрности характеристики, а также по удивительно переданной игрѣ физіономіи, можетъ быть названъ образцовымъ произведеніемъ. Глядя на этотъ бюстъ, я невольно вспоминалъ превосходную статую Вольтера, работы Гудона, находящуюся въ нашей публичной библіотекѣ...

Кромѣ бюста Тьера, здѣсь же находится бюстъ, въ уменьшенномъ размѣрѣ, австрійской императрицы Елисаветы, изображенной въ полномъ цвѣтѣ своей царственной красоты (оригиналъ находится въ Шенбруннѣ); бронзовая копія «Пиѳіи» и двѣ небольшія, но замѣчательныя по исполненію статуэтки: столь опошленная въ

послѣднее время, благодаря Оффенбаху, «Прекрасная Елена» (изъ бронзы), сдѣланная по заказу Наполеона III, и, отличающаяся заразительною веселостью, граціею и тонкимъ кокетствомъ, «Розина» героиня «Севильскаго цирульника», съ письмомъ въ рукѣ, спрятаннымъ за спину. На пьедесталѣ—надпись, объясняющая выборъ момента. «È già scritta... cospetto!» Для этой прелестной статуэтки, сдѣланной изъ терракотты (въ 1869 г.), позировала сестра M-me Фортуни, Донья Изабелла Мадрасо, какъ извѣстно, служившая Анри Реньо моделью для его знаменитой «Саломеи».

Число живописныхъ работъ Марчелло, собранныхъ въ этой залѣ, слишкомъ велико (всѣхъ около сорока), чтобы утомлять вниманіе читателя подробнымъ ихъ перечисленіемъ [1]. Довольно будетъ указать лишь на вещи, представляющія особенный интересъ. Обозрѣвая масляныя картины, прежде всего слѣдуетъ остановиться передъ полотномъ весьма почтенныхъ размѣровъ, представляющимъ довольно сложную композицію на сюжетъ, заимствованный изъ Шиллера. Это—«Заговоръ Фіески». Къ сожалѣнію, все болѣе и болѣе ослабѣвавшія силы Марчелло не дали ему возможности окончить эту картину, отличающуюся прекраснымъ колоритомъ, указывающимъ на прилежное изученіе венеціанскихъ мастеровъ и преимущественно Паоло Веронезе. Портретовъ въ музеѣ довольно много. Лучшими изъ нихъ слѣдуетъ признать портреты: испанки M-lle Bazire, съ вѣеромъ въ рукахъ, нашей соотечественницы маркизы де Тальнѐ (урожденной Ильиной), M-lle Коксъ и какого-то знатнаго алжирца, въ пестромъ восточномъ нарядѣ. Всѣ названные портреты болѣе или менѣе удачны и свидѣтельствуютъ о способности Марчелло къ этому роду живописи. Портретъ алжирца, по пріемамъ и колориту, очень напоминаетъ Анри Реньо, бывшаго большимъ пріятелемъ и вмѣстѣ учителемъ герцогини Колонна. Но настоящимъ перломъ живописныхъ работъ кисти Марчелло въ музеѣ должна быть признана «Рыбачка на Санта-Лучіа, въ Неаполѣ». Что за прелесть колорита, что за мастерство въ распредѣленіи свѣта, сколько вкуса въ краскахъ! Вся фигура «Рыбачки» удивительно привлекательна и типична до нельзя. Какъ весело и заразительно она смѣется, показывая два ряда бѣлыхъ и ровныхъ, какъ жемчугъ,

[1]) Желающимъ поближе ознакомиться съ содержаніемъ музея Марчелло можно рекомендовать изданную въ Цюрихѣ, въ этомъ году, очень дѣльную брошюрку: «Ralph Schropp, Das Museum Marcello und seine Stiftirin», переведенную и на французскій языкъ, а также «Catalogue du Musée Cantonal de Fribourg». Изъ брошюры Шроппа заимствованы мною нѣкоторыя біографичеекія свѣдѣнія о Марчелло.

зубовъ. Желтый платокъ на головѣ и темносиній корсажъ, стягивающій дебелую талью, чрезвычайно идутъ къ этой смуглой красотѣ.

Изъ акварелей Марчелло, мнѣ особенно понравился удивительно бойкій и колоритный рисунокъ: «Карлистъ», подъ которымъ, я увѣренъ, не отказался бы подписаться и Фортуни. Вообще вліяніе знаменитаго испанскаго мастера, одно время дававшаго уроки герцогинѣ въ акварели, очень замѣтно на нѣкоторыхъ работахъ Марчелло. Такъ, напримѣръ, въ числѣ рисунковъ перомъ, находяшихся въ той же залѣ, есть одинъ совершенно во вкусѣ Фортуни. Рисунокъ изображаетъ какого-то барскаго лакея, какъ видно, только-что снявшаго ливрею и отдыхающаго на стулѣ, въ спокойной позѣ. Фигура очень типична и по манерѣ чисто Фортуніевская. По части пастели, бывшей, какъ кажется, самымъ любимымъ родомъ живописи Марчелло въ послѣдніе годы его жизни, наиболѣе выдаются двѣ, прелестныя по типу и необыкновенно колоритныя, фигуры: «Восточная дѣвушка» и «Задумавшаяся дѣвушка», изъ которыхъ послѣдняя послужила извѣстному французскому поэту Надо́ сюжетомъ для очень хорошенькаго стихотворенія; но самою лучшею изъ пастельныхъ работъ Марчелло должна быть признана его «Молодая египтянка». Поразительное искуство, съ какимъ, такъ сказать, вылѣплена грудь этой коричневой красавицы, выдѣляющейся на коричневомъ же фонѣ, доходитъ до виртуозности. Чтобы не пропустить ничего изъ наиболѣе интересныхъ вещей, я долженъ упомянуть еще объ одномъ очень удачномъ рисункѣ двумя карандашами, на голубоватой бумагѣ, изображающемъ сцену изъ разказа Гофманна: «Кремонская скрипка». Красивая молодая женщина, по типу лица отчасти напоминающая самое герцогиню Колонна, машинально перебираетъ клавиши на фортепьяно и въ то же время, повернувъ голову нѣсколько назадъ, очень любезно разговариваетъ съ стоящимъ за ея стуломъ молодымъ человѣкомъ. Противъ нихъ — пожилой музыкантъ со скрипкою въ рукѣ; но ему, очевидно, не до музыки. Не докончивъ взятой ноты, онъ пересталъ играть и, съ выраженіемъ ревности и злобы, смотритъ на влюбленную парочку. Вся эта очень мило скомпанованная сцена освѣщается нѣсколькими свѣчами, горящими у фортепьяно.

Кромѣ собственныхъ произведеній Марчелло, въ той же залѣ собраны картины, этюды и рисунки многихъ другихъ извѣстныхъ современныхъ художниковъ. Все это—по большей части подарки, полученные въ разное время герцогинею Колонна отъ ея собратій

по искуству, какъ дань уваженія къ ея таланту и красотѣ. Нѣкоторыя изъ картинъ украшены собственноручными посвященіями авторовъ. Въ числѣ этихъ приношеній есть вещи чрезвычайно замѣчательныя. Онѣ уже сами по себѣ дѣлаютъ музей Марчелло достойнымъ не только простаго посѣщенія, но и серьознаго изученія. Между прочимъ, я замѣтилъ здѣсь произведенія: Анри Реньо, (необыкновенный, по своей силѣ, этюдъ, представляющій испанскаго «погоньщика муловъ»), Маріано Фортуни (превосходный этюдъ мужской головы и нѣсколько рисунковъ), Росалеса, (очень даровитаго испанскаго художника, умершаго въ 1873 году, всего тридцати шести лѣтъ), Буланжė, Эженя Делакруа, (этюдъ льва и эскизы для его большой картины въ церкви св. Сульпиція, въ Парижѣ), скульптора Клезингера, (весьма удачный пейзажъ, замѣчательный, какъ рѣдкость), Шнеца, Эбера, Курбė, Симонетти, Робера Флери, скульптора Рюда, Протė, Клерена и друг. Одинъ изъ эсказовъ Клерена изображаетъ герцогиню Колонна сидящею за работою въ своей мастерской.

Все, что составляетъ нынѣшній музей Марчелло, досталось Фрейбургу по завѣщанію герцогини, желавшей, чтобы память о ней навсегда сохранилась въ ея родномъ городѣ. Мысль оставить въ наслѣдство родинѣ всѣ свои лучшія произведенія и свою художественную коллекцію издавна занимала герцогиню Колонна. Еще за восемнадцать мѣсяцевъ до смерти, уже предчувствуя свой близкій конецъ, оне, въ письмѣ (отъ 28-го Ноября 1877 года), къ мужу своей сестры, барону Оттенфельсу, котораго она избрала своимъ душеприкащикомъ, писала, между прочимъ, слѣдующее: «Дни мои сочтены. Они были сокращены трудами и заботами, неразлучными съ жизнью художника. Я была поставлена въ условія, помѣшавшія полному развитію моего таланта, и не могла выполнить всего, о чемъ мечтала. Но взамѣнъ того, что мнѣ не дано было сдѣлать, пусть по крайней мѣрѣ то немногое, что я сдѣлала, — этотъ результатъ моей художественной дѣятельности — достанется моему родному Фрейбургу». Вмѣстѣ со своею художественною коллекціею, она завѣщала городу пятьдесятъ-пять тысячъ франковъ на первоначальное устройство и содержаніе музея.

Нечего и говорить, что распоряженіе бѣднаго Марчелло было встрѣчено общимъ сочувствіемъ, и 29 Іюля 1881 г. послѣдовало въ Фрейбургѣ торжественное открытіе музея имени художника. Послѣ реквіема въ церкви св. Михаила, баронъ Оттенфельсъ (нынѣ полномочный министръ австрійской имперіи въ Бернѣ),

въ присутствіи представителей города, родственниковъ герцогини и многочисленной публики, передалъ музей въ собственность Фрейбурга. Въ своей рѣчи при открытіи музея, онъ, упоминая о великодушной завѣщательницѣ, сказалъ, обращаясь къ присутствовавшимъ: «Вы видѣли ее за дѣломъ, вы были свидѣтелями первыхъ ея успѣховъ въ искуствѣ, вы могли слѣдить за постепеннымъ развитіемъ этого таланта. Почерпая въ преданіяхъ своей семьи благородное честолюбіе трудиться для общаго блага и желая сдѣлать свое имя славнымъ, она работала безъ-устали. Каждая побѣжденная трудность только еще болѣе возбуждала ея рвеніе. Но скоро силы ей измѣнили. Посреди художественныхъ успѣховъ, во цвѣтѣ лѣтъ и таланта, жестокая болѣзнь положила конецъ этой прекрасной жизни».

Желаніе Марчелло сбылось: Фрейбургъ обладаетъ теперь прекраснымъ музеемъ, куда со всѣхъ сторонъ будутъ стекаться художники и любители изящнаго, чтобы восхищаться произведеніями талантливаго скульптора, имя котораго отнынѣ вдвойнѣ дорого Швейцаріи.

IV.

Въ музеѣ, впрочемъ, собрано далеко на все, что было создано Марчелло въ продолженіе его недолгой художественной дѣятельности. Сверхъ нѣсколькихъ бюстовъ и портретовъ, составляющихъ частную собственность и разсѣянныхъ по всей Европѣ, а также статуи «Гекаты», почти въ колосальную величину, сдѣланной по заказу Неполеона III и находящейся въ Компьенскомъ паркѣ, многое изъ произведеній герцогини Колонна принадлежитъ ея роднымъ или хранится въ старинномъ домѣ графовъ Аффри, въ Живизье, близъ Фрейбурга, гдѣ почти безвыѣздно проживаетъ почтенная старушка, мать герцогини, еще и до сихъ поръ не покинувшая траура по своей нѣжно-любимой дочери.

Во время моего пребыванія въ Фрейбургѣ, я имѣлъ случай познакомиться съ графинею Аффри и, благодаря ея добротѣ и радушію, получилъ возможность видѣть мастерскую герцогини Колонна въ Живизье, гдѣ она работала, когда пріѣзжала домой, а также ея комнату, въ которой, со времени ея смерти, все оставлено точно въ томъ видѣ, какъ было при ней, и наконецъ всѣ тѣ довольно многочисленныя ея произведенія, которыя почему-либо не попали въ музей Марчелло.

Живизье—такъ называется мѣсто, гдѣ живетъ графиня Аффри— находится неподалеку отъ Фрейбурга, всего въ какихъ-нибудь двадцати минутахъ ѣзды отъ города. Только уже при самомъ почти въѣздѣ въ деревеньку, вы видите сначала, прямо передъ собою, небольшую древнюю церковь съ невысокимъ шпилемъ, увѣнчаннымъ желѣзнымъ крестомъ, и вслѣдъ за тѣмъ, тутъ-же, тотчасъ налѣво, въ непосредственномъ сосѣдствѣ съ нею, двуэтажный домъ, или, какъ въ Швейцаріи называютъ дома знатныхъ господъ, «замокъ» д'Аффри, гдѣ родилась и провела большую часть своей жизни герцогиня Колонна. Онъ весь закутанъ въ густую листву старыхъ липъ и каштановъ и красиво рисуется на фонѣ густой зелени примыкающаго къ нему парка. Здѣсь каждая комната въ домѣ, каждое дерево въ саду, напоминаютъ о Марчелло.

Въ первомъ этажѣ помѣщается мастерская, просторная, высокая комната, съ однимъ большимъ окномъ, выходящимъ въ паркъ. Она вся наполнена гипсовыми слѣпками и бронзовыми копіями съ нѣкоторыхъ извѣстныхъ уже читателю произведеній Марчелло. Здѣсь же стоятъ: необыкновенно талантливо вылѣпленный бюстъ, изъ обожженной глины, скульптора Карпò, и фигура въ небольшую величину испанскаго генерала Миланезе-дель-Боска, того самаго, чей портретъ, очень бойко и энергически набросанный Анри Реньò, находится во второй залѣ музея. Напротивъ, красуется мраморный бюстъ, изображающій Маргариту Гёте, или, правильнѣе сказать, Маргариту Гунò, такъ какъ это—не болѣе ни менѣе, какъ портретъ, въ костюмѣ Гретхенъ, извѣстной парижской пѣвицы Міоланъ-Карваллò. Въ одно изъ представленій Фауста Гунò въ Парижѣ, герцогиня Колонна была въ театрѣ, и ей пришла фантазія сдѣлать бюстъ красивой примадонны, производившей тогда громадный успѣхъ своимъ исполненіемъ роли Маргариты, «qu'elle a créé», какъ выражаются французы. Имѣя съ собою въ ложѣ запасы воску, герцогиня, во все продолженіе оперы, не переставала лѣпить съ пѣвицы. Міоланъ-Карваллò знала объ этомъ и, желая доставить художницѣ полную возможность хорошо себя видѣть, постоянно обращалась, во время пѣнія, въ ту сторону, гдѣ находилась ложа герцогини. Тѣмъ не менѣе большаго сходства не вышло, и вообще бюстъ этотъ не можетъ быть отнесенъ къ числу особенно удачныхъ работъ Марчелло.

Въ мастерской герцогини Колонна, въ Живизье, точно такъ же, какъ и во второй залѣ музея, всѣ стѣны завѣшаны картинами и рисунками, какъ собственной работы самого Марчелло, такъ и дру-



«НА ПСАРНОМЪ ДВОРѢ»

Картина А. Кившенки.

гихъ художниковъ, его друзей и поклонниковъ его таланта. Между работами Марчелло, заслуживаетъ большаго вниманія превосходный этюдъ той самой «Рыбачки на Santa Lucia», которая мнѣ такъ понравилась въ музеѣ; но здѣсь рыбачка представлена въ нѣсколько иномъ видѣ. Въ числѣ же работъ другихъ художниковъ, можно указать, какъ на вещь, рѣшительно выдающуюся между всѣми остальными, на превосходную, по тону и по рисунку, небольшую картинку масляными красками Эбéра, съ изображеніемъ какой-то «Нимфы», стоящей въ тѣни деревъ, въ жаркій солнечный день. Могу прибавить, ради куріоза, что эта прелестная картина, въ числѣ другихъ, завѣщана была Марчелло Фрейбургскому музею; но когда дѣло дошло до пріема завѣщанныхъ вещей, то городской совѣтъ отказался принять ее «по неприличію сюжета», находя, конечно, что добродѣтельнымъ швейцарцамъ и еще болѣе добродѣтельнымъ швейцаркамъ не подобаетъ услаждать свои цѣломудренные глаза созерцаніемъ нагихъ формъ прелесной нимфы. Тутъ же, въ мастерской, находятся два портрета герцогини Колонна—одинъ во весь ростъ, работы французской художницы Элизы Риснéръ, другой, поясной, кисти черезъ-чуръ прославленнаго Курбé, бывшаго тоже однимъ изъ усерднѣйшихъ поклонниковъ герцогини. Портретъ Курбé совершенно невозможенъ по колориту и скорѣе напоминаетъ какую-то цыганку-угольщицу, чѣмъ изящную блондинку.

Въ теченіе настоящаго разсказа мнѣ не разъ приходилось упоминать о портретахъ герцогини Колонна. Нѣтъ ничего удивительнаго, что, вращаясь постоянно въ художественномъ мірѣ, гдѣ было столько болѣе или менѣе искусныхъ портретистовъ, она часто имѣла случай дѣлать свои портреты. Нѣкоторые изъ извѣстныхъ живописцевъ и скульпторовъ, наперерывъ одинъ передъ другимъ, добивались, какъ особенной чести, позволенія писать съ нея и дѣлать ея бюсты. Клерéнъ (Clerain), Бланшаръ, Эннéръ, Курбé, Элиза Риснéръ, изъ числа живописцевъ, Карпó и Клезингеръ, изъ числа скульпторовъ, поочередно, предлагали ей свои услуги; но ея лицо отличалось такою необыкновенною подвижностью и такою игрою физіономіи, что передать его на полотнѣ или въ мраморѣ было очень трудно. Обыкновенно схватывались однѣ внѣшнія черты, выраженіе же ихъ, придававшее весь смыслъ и значеніе лицу, совершенно ускользало. Точно тоже было и съ фотографіею. Въ Живизье, благодаря любезности графини Аффри, которой, кстати сказать, я обязанъ весьма многими интересными свѣдѣніями объ ея талантливой дочери, мнѣ случилось видѣть по меньшей мѣрѣ около

двухъ десятковъ фотографій, снятыхъ съ герцогини Колонна въ разное время; но, право, между ними нельзя было найдти двухъ, близко схожихъ между собою: онѣ такъ различны по выраженію и общему характеру физіономіи, что кажутся снятыми съ разныхъ лицъ. Можно сказать безъ преувеличенія, что и всѣ портреты съ Марчелло, писанные на полотнѣ, болѣе или менѣе неудачны. Немногимъ только лучше, по словамъ графини, въ отношеніи сходства, собственноручный портретъ ея дочери, находящійся въ галлереѣ Уффици. Счастливѣе другихъ художниковъ былъ въ этомъ случаѣ Клезингеръ, бюстъ котораго, по замѣчанію лицъ, хорошо знавшихъ герцогиню Колонна, ближе всего ее напоминаетъ. Какой чудесный, мыслящій лобъ! Большіе, великолѣпно очерченные, но нѣсколько глубоко помѣщенные глаза имѣютъ выраженіе легкаго оттѣнка задумчивости и даже грусти, чтò нисколько не удивительно, когда знаешь жизнь этой женщины. Всѣ черты лица чрезвычайно красивы. Носъ отличается безукоризненною правильностью и строгостью линій; маленькій ротикъ обворожителенъ по изяществу своего рисунка. Губы чуть-чуть сжаты въ углахъ, чтò служитъ какъ-бы намекомъ на то, что изъ этихъ прекрасныхъ устъ порою вылетали остроты и замѣчанія, полныя ума и тонкой насмѣшки. Гордость герцогини — ея пышные волосы — убраны съ простотою и безыскуственностью, показывающими много вкуса. Къ довершенію прелести цѣлаго, мастерски наброшенная греческая туника изящно драпируетъ бюстъ, не скрывая ни рукъ, ни груди, по красотѣ и нѣжности формъ напоминающихъ греческія изваянія. «При первомъ взглядѣ на этотъ бюстъ — говоритъ французскій художественный критикъ Маріюсъ Вашонъ,— у васъ непремѣнно явится мысль, что это — изображеніе какой-либо великой художницы. Въ общей игрѣ ея физіономіи есть та привлекательная, чисто индивидуальная оригинальность, составляющая исключительную принадлежность женщинъ мыслящихъ и выражающихъ свои мысли въ художественныхъ образахъ, которую женщина всегда сообщаетъ не только своимъ произведеніямъ, но и всему, что ее окружаетъ». Я увѣренъ, что всѣ видѣвшіе бюстъ Клезингера (онъ принадлежалъ Эмилю Жирардену, но гдѣ теперь находится—не знаю), будутъ вполнѣ согласны съ остроумнымъ замѣчаніемъ французскаго критика.

Чтобы видѣть комнату герцогини Колонна, нужно подняться во второй этажъ. Комната эта такъ же обширна и высока, какъ и мастерская. Она вся отдѣлана, въ видѣ палатки, голубымъ съ бѣ-

лыми полосками кретономъ, что̀ придаетъ ей чрезвычайно красивый и своеобразный видъ. Вотъ небольшое розоваго дерева бюро̀, за которымъ имѣла обыкновеніе писать герцогиня; вотъ шкапикъ съ ея любимыми книгами. Стѣны украшены особенно дорогими ей почему-либо собственными и другихъ художниковъ рисунками, гравюрами и фотографіями. Между рисунками бросается въ глаза довольно искусно сдѣланная акварель извѣстнаго романиста Проспера Меримѐ, съ сюжетомъ, заимствованнымъ изъ его же повѣсти, подъ заглавіемъ, если не ошибаюсь, «La Venus d'Isle», или что-то въ этомъ родѣ. Названный рисунокъ—едва-ли не единственный образчикъ рисовальныхъ способностей Меримѐ. Неподалеку—офортъ-портретъ Фортуни и одинъ изъ наиболѣе цѣнимыхъ герцогинею эстамповъ, знаменитая «Мона-Лиза» Ліонардо да-Винчи, гравированная Каламаттою. Изъ огромнаго окна открывается прекрасный видъ на обширный старый паркъ, содержимый въ безукоризненной чистотѣ и порядкѣ. Вообще эта комната необыкновенно привѣтлива и изящна; въ ней такъ все свѣжо, такъ все хорошо приспособлено къ вседневной жизни молодой женщины, что кажется, будто прекрасная обитательница ея только вчера куда-то уѣхала. «Я часто хожу сюда, не смотря на лѣстницу,—сказала мнѣ старушка графиня:—C'est mon pèlerinage».

Въ другихъ комнатахъ тоже вездѣ разсѣяны работы трудолюбивой художницы. Такъ, въ «маленькой гостиной» находится очень мастерской мраморный бюстъ-портретъ графини Аффри. Онъ сдѣланъ около двадцати лѣтъ тому назадъ, но еще очень похожъ и теперь. Въ той же комнатѣ, подъ стекломъ, сохраняются два замѣчательныя произведенія Марчелло изъ воску: бюстъ пріятельницы художницы, графини Санъ-Чезаре, о которомъ упоминаетъ въ своемъ отзывѣ Бюржѐ, и бюстъ эксъ-императрицы Евгеніи. Графиня Санъ-Чезаре была очень извѣстна въ Парижѣ своею красотою и своими несчастіями: мужъ ея, проживъ въ короткое время весьма значительное состояніе, съ отчаянія застрѣлился, оставивъ молодую вдову почти безъ всякихъ средствъ къ жизни. Сходство судьбы, по крайней мѣрѣ въ томъ, что касается ранняго вдовства, сблизило съ нею Марчелло. По словамъ графини Аффри, мысль сдѣлать этотъ прекрасный бюстъ изъ воску навѣяна была на ея дочь видомъ находящейся въ Лильскомъ музеѣ превосходной восковой женской головки, приписываемой великому Рафаелю, къ чему впрочемъ нѣтъ никакихъ серіозныхъ основаній. Не менѣе интереса представляетъ и другой бюстъ. Герцогиня Ко-

5*

лонна всегда пользовалась большимъ расположеніемъ императрицы Евгеніи и много разъ дѣлала ея бюсты. Изъ нихъ два погибли при пожарѣ Тюльери во время коммуны. Тотъ бюстъ, что находится у графини Аффри, если не ошибаюсь, послѣдній по времени. Въ немъ съ большимъ мастерствомъ и необыкновенною оконченностью переданы не только красивыя черты лица, но и вся нравственная физіономія Евгеніи. Императорскую діадему украшаетъ французскій орелъ. Бюстъ этотъ заказанъ былъ императорскимъ принцемъ незадолго до постигшей его несчастной катастрофы, которая была послѣднимъ страшнымъ ударомъ, поразившимъ герцогиню Колонна, всегда принимавшую очень близко къ сердцу судьбы наполеоновской фамиліи. Въ маленькой гостиной есть и еще одна очень типичная статуэтка, во весь ростъ, но въ небольшую величину. Это—всему свѣту извѣстная длинная фигура Листа, также считавшагося однимъ изъ короткихъ пріятелей герцогини.

Въ «большой гостиной» мнѣ показывали, какъ завѣтную рѣдкость, весьма значительный по своимъ размѣрамъ и очень ловко сдѣланный пейзажъ работы Марчелло, обнаруживающій въ художникѣ большое пониманіе природы. Пейзажъ заимствованъ изъ окрестностей Марселя и сдѣланъ пастелью. Вообще нельзя не удивляться искуству, съ какимъ владѣла герцогиня Колонна пастельными карандашами. Тутъ же и послѣднее ея произведеніе, портретъ акварелью какой-то молоденькой и хорошенькой дѣвушки изъ Неаполя, умершей отъ чахотки. Отъ этого портрета вѣетъ грустью. Симпатичная особа, на поникшемъ лицѣ которой уже видны слѣды злаго недуга, одѣта въ изящное сѣренькое платье; на груди—увядающая роза, олицетвореніе ея кратковременнаго существованія, которому суждено было жить «ce que vivent les roses».

Очень интересна еще «маленькая столовая», гдѣ всѣ стѣны расписаны Марчелло и представляютъ панно́, на которыхъ по бѣлому фону изображены синею краскою человѣческія фигурки и арабески въ самыхъ разнообразныхъ и причудливыхъ комбинаціяхъ.

У церкви, находящейся буквально въ десяти шагахъ отъ дома, на небольшомъ кладбищѣ, покоится прахъ герцогини. Она умерла въ Кастеламмаре, близъ Неаполя, куда послали ее доктора въ надеждѣ, что чудесный воздухъ этого райскаго уголка Италіи совершитъ чудо, котораго не въ силахъ была сдѣлать наука; но погребена она въ Живизье, такъ какъ послѣднимъ завѣтомъ

ея было, чтобы ее похоронили на родинѣ, вблизи старой сельской церкви, гдѣ она молилась еще ребенкомъ. Могила вся убрана душистыми цвѣтами и тропическими растеніями. Памятникъ сдѣланъ по проекту самой покойницы. Это—небольшая витая колонна изъ бѣлаго мрамора, увѣнчанная крестомъ очень своеобразнаго рисунка. На пьедесталѣ золотыми буквами начертаны имя герцогини, годы ея рожденія и смерти (род. 6 іюля 1836 г.; умерла 16 іюля 1879 г.) и слова на французскомъ языкѣ: «Она любила все доброе и прекрасное, ея произведенія переживутъ ее. Молитесь за нее».

V

Герцогиня Колонна представляетъ собою явленіе чрезвычайно замѣчательное и притомъ весьма рѣдкоє въ наше время. Родившись въ богатой и знатной семьѣ, она получаетъ свѣтское воспитаніе и, выйдя замужъ въ девятнадцать лѣтъ, скоро затѣмъ остается, въ полномъ цвѣтѣ красоты, молодою вдовою и самостоятельною распорядительницею весьма значительнаго состоянія. Вмѣсто того, чтобы, подобно сотни другихъ женщинъ въ ея положеніи и въ ея лѣта, искать въ свѣтѣ успѣховъ и, можетъ быть, новыхъ привязанностей, она всею душею, со всѣмъ пыломъ молодой страсти, отдается искуству. Семейное горе сдѣлало изъ нея художника въ полномъ смыслѣ этого слова. Она избираетъ себѣ за образецъ въ искуствѣ не кого-либо изъ современныхъ модныхъ скульпторовъ, пожинающихъ дешевые лавры угожденіемъ испорченному вкусу публики, но суроваго, по самому величію и строгости своихъ грандіозныхъ концепцій мало симпатичнаго для женщинъ, Микеля Анжело и, не смотря на слабость своего здоровья, на трудности мало знакомой техники, на неудовольствіе и ропотъ родни, смѣло и рѣшительно идетъ по слѣдамъ геніальнаго учителя. Надо имѣть большой запасъ нравственной силы и несовсѣмъ обыкновенный характеръ, чтобы, разъ избравъ себѣ такую исключительную и неблагодарную карьеру, остаться ей вѣрною до конца жизни.

По своему художественному направленію, Марчелло принадлежитъ скорѣе къ французской школѣ ваянія, чѣмъ къ итальянской. Всего менѣе можно упрекнуть его въ игрушечности сюжетовъ и кропотливости наружной отдѣлки, составляющихъ, какъ извѣстно, отличительныя черты большинства современныхъ итальянскихъ скульпторовъ. Напротивъ, не только по выбору сюже-

товъ, часто поражающихъ необыкновенною глубиною и грандіозностью замысла, но и по самой манерѣ ихъ обработки, широкой и смѣлой, Марчелло всегда строго и неуклонно держался преданій высокаго искуства. Нашлись критики, которые, судя слишкомъ поверхностно и зная далеко не всѣ работы герцогини Колонна, рѣшались обвинять ее въ недостаткѣ женственности, въ погонѣ за выраженіемъ исключительно лишь одной силы и какъ-бы въ умышленномъ пренебреженіи нѣжностью и граціею, составляющими лучшее украшеніе женщины. Для вящаго подтвержденія своихъ словъ, господа эти не упускали, конечно, случая будто мимоходомъ упомянуть и о томъ, что герцогиня, работая въ своей мастерской надѣвала иногда—о ужасъ!—мужской костюмъ. Но всѣ упреки, дѣлаемые даровитой художницѣ въ забвеніи въ созданныхъ ею произведеніяхъ лучшихъ качествъ своего пола, совершенно несправедливы и ничѣмъ незаслуженны. Если бы требовалось опровергать ихъ, то стоило бы только указать на описанные выше бюсты графини Санъ-Чезаре, императрицы Елисаветы, императрицы Евгеніи, Меджѐ и, въ особенности, на бюстъ баронессы Кеффенбринкъ и на прелестный образъ Фебы—это олицетвореніе красоты и женственной граціи.

Обозрѣвая недолгую художественную дѣятельность Марчелло, нельзя не признать, что онъ принадлежалъ къ небольшому числу избранниковъ, умѣвшихъ понимать значеніе истиннаго искуства и высоко державшихъ его знамя. У меня нѣтъ обыкновенія преувеличивать чрезъ мѣру достоинства разсматриваемаго художника. Я не назову Марчелло геніальнымъ скульпторомъ и никогда не рѣшусь сказать, что его произведенія дѣлаютъ эпоху или проводятъ рѣзко обозначенную черту въ исторіи искуства. Это было бы невѣрно и отзывалось бы натяжкою. Но, помимо художниковъ геніальныхъ, которые родятся вѣками, есть чрезвычайно почтенная категорія талантливыхъ художниковъ, внушающихъ къ себѣ невольную симпатію своею любовью къ искуству и своимъ въ высшей степени добросовѣстнымъ отношеніемъ къ дѣлу. Для такихъ художниковъ, искуство—святыня, и они честно служатъ ему до конца дней, не употребляя даннаго Богомъ таланта ни на зазываніе всякими правдами и неправдами публики, ни на потворство ея низменнымъ вкусамъ, ни на шарлатанство, ни, наконецъ, какъ средство скорой наживы. Къ сожалѣнію, такихъ художниковъ тоже весьма немного на свѣтѣ, и вотъ къ ихъ-то числу я отношу Марчелло. Какъ выразилась сама художница въ письмѣ къ барону

Оттенфельсу, «внѣшнія условія помѣшали полному развитію ея таланта». Она начала заниматься искуствомъ довольно поздно, а умерла слишкомъ рано, «окончивъ свой день—по прекрасному выраженію Петрарки,—задолго до наступленія вечера». Такимъ образомъ, ей не дано было осуществить все то, что роилось въ ея богатой фантазіи; но тѣмъ не менѣе всѣ произведенія, вышедшія изъ подъ ея руки, носятъ на себѣ печать глубокой мысли и вдохновеннаго творчества. Въ нихъ удивляетъ не одно мастерство техники, не одна внѣшняя щеголеватость отдѣлки, составляющія низшую ступень искуства, но въ то же время, и едва-ли не въ гораздо большей еще мѣрѣ, рѣдкая оригинальность композиціи, строгость общаго рисунка и какая-то величавость и поэзія замысла. Оттого ея произведенія такъ и симпатичны, что въ созданіи ихъ участвовали не однѣ руки, но также и душа. Въ каждомъ изъ нихъ чувствуется присутствіе ея привлекательной личности. Не даромъ она говорила, что оставляетъ на нихъ частицу самой себя. Что касается до выраженія силы и энергіи, которыми дышатъ нѣкоторыя ея произведенія, то смѣшно было бы ставить это въ вину художнику, такъ какъ печать мощнаго рѣзца отнюдь не недостатокъ, а напротивъ, большое достоинство въ нашъ вконецъ измельчавшій, игрушечный вѣкъ. Въ манерѣ ея чувствуется какое-то могущество, которому должны позавидовать многіе изъ современныхъ скульпторовъ. «Мраморъ дрожалъ» передъ этою слабою женщиною, какъ передъ ея великимъ учителемъ.

Въ противуположность большинству нынѣшнихъ ваятелей, Марчелло никогда не ограничивался рабскимъ копированіемъ съ натуры, а всегда стремился обобщать то, что̀ видитъ глазъ, создавать образы и типы. Въ этомъ большая заслуга Марчелло. Доказательствомъ такой способности его восходить отъ случайнаго и частнаго, т. е. отъ натуры къ идеалу, могутъ служить всѣ лучшія его произведенія: Горгона, Ананке, Пиѳія, Вакханка, даже Бьянка Капелло, въ образѣ которой мы видимъ не просто портретъ любовницы или жены одного изъ Медичи, но великолѣпный женскій типъ XVI столѣтія. То же стремленіе передавать не однѣ внѣшнія черты, но и весь нравственный образъ человѣка, замѣчается и въ бюстахъ-портретахъ знаменитыхъ современниковъ работы Марчелло. Я уже говорилъ о рѣдкихъ достоинствахъ бюста Тьера. Почти въ такой же степени хороши въ этомъ отношеніи бюсты императрицы Евгеніи (я разумѣю здѣсь восковой бюстъ, принадлежащій графинѣ Аффри), Минье и нѣк. друг. Развѣ эти

превосходные бюсты можно поставить на ряду съ обыкновенными портретными изображеніями, что чуть не дюжинами изготовляются въ мастерскихъ иныхъ современныхъ скульпторовъ? Выше уже было замѣчено, до какой степени хорошо передана въ нѣкоторыхъ изъ названныхъ бюстовъ духовная сторона изображенныхъ лицъ. Но этимъ однимъ достоинства бюстовъ Марчелло не ограничиваются. Во многихъ своихъ бюстахъ художнику даже удавалось воспроизводить главныя типическія черты того времени, къ которому принадлежитъ извѣстное лицо, другими словами, какъ-бы отражать извѣстную эпоху. Такія портретныя изображенія, по справедливости, можно назвать историческими, какъ названъ мною превосходный бюстъ Бьянки Капелло. Вотъ почему я никакъ не могу согласиться съ замѣчаніемъ одного французскаго критика, сказавшаго, въ похвалу бюста Миньѐ, что «если бы этотъ бюстъ поставить въ одной изъ залъ Капитолія, посвященныхъ образчикамъ античной скульптуры, то онъ легко могъ бы быть принятъ за изображеніе какого-либо философа школы Платона». Подобный отзывъ, въ моихъ глазахъ, далеко не похвала. По моему мнѣнію, Миньѐ, не смотря на свою мыслящую и величавую голову, такъ же мало походитъ на древняго философа школы Платона, какъ самъ Платонъ, по выраженію и общему характеру физіономіи, даже если предположить случайное сходство въ чертахъ лица, не могъ быть похожъ, положимъ, на Виктора Гюго̀. Дѣло въ томъ, что физіономія мыслящаго человѣка, выросшаго и образовавшагося въ эпоху пароходовъ, желѣзныхъ дорогъ, телеграфовъ и телефоновъ, имѣетъ совсѣмъ другое выраженіе и другой характеръ, чѣмъ физіономія лицъ, учившихся у Платона или Аристотеля. Каждый значительный и рѣзко обозначенный въ исторіи періодъ времени, чуть ни каждый вѣкъ, всегда вырабатываютъ, въ лицѣ своихъ лучшихъ представителей, свою особенную типическую физіономію, нисколько не похожую на типы другой эпохи, другаго столѣтія. Задача истиннаго художника—умѣть подмѣтить и, такъ сказать, подчеркнуть эти типическія черты вѣка въ портретахъ знаменитыхъ современниковъ. И вотъ именно Марчелло принадлежалъ къ числу немногихъ, обладавшихъ этимъ рѣдкимъ даромъ...

Появленіе скульптора съ серьознымъ направленіемъ въ лицѣ молодой свѣтской женщины, да ктому-же аристократки, казалось до такой степени дѣломъ необыкновеннымъ, что есть и до сихъ поръ не мало людей, не признающихъ герцогини Колонна за талантливаго художника. По мнѣнію этихъ невѣрующихъ, все

лучшее, что̀ отмѣчено именемъ Марчелло и въ чемъ смѣшно было бы не видѣть признаковъ большаго таланта, все это сдѣлано вовсе, будто бы, не ею, а ея учителями и добрыми друзьями. Такъ многія изъ лучшихъ вещей, принадлежащихъ къ первому періоду художественной дѣятельности Колонна, приписываются Клезингеру, а въ томъ, что̀ сдѣлано ею позже, признавали рѣзецъ даровитаго римскаго скульптора Эрколе Роза. Слѣдуетъ ли опровергать подобныя басни? Надо не имѣть глазъ и ничего не понимать въ искуствѣ, чтобы не видѣть, что на всемъ, вышедшемъ изъ мастерской Марчелло, лежитъ отпечатокъ одной и той же руки, одной, очень рѣзкими чертами обозначенной, индивидуальности, которую невозможно смѣшать ни съ чьею другою. Притомъ пробавляться около двадцати лѣтъ произведеніями «хорошихъ пріятелей», выдавая работу ихъ за свою, обманывать столько времени цѣлый свѣтъ, даже устраняя при этомъ самолюбіе и всѣмъ извѣстное благородство характера герцогини Колонна, развѣ это возможно, развѣ это мыслимо? Для того, кто далъ себѣ трудъ хотя немножко изучить произведенія Марчелло, личность его, какъ очень даровитаго и вполнѣ самостоятельнаго художника, стоитъ внѣ всякихъ сомнѣній.

За Марчелло навсегда упрочено имя талантливаго и мыслящаго *скульптора*, такъ какъ ваяніе было тѣмъ именно родомъ искуства, которому онъ преимущественно посвятилъ себя. Но, какъ мы видѣли выше, талантъ Марчелло отличался большимъ разнообразіемъ и многосторонностью: владѣя съ замѣчательнымъ мастерствомъ рѣзцомъ скульптора, Марчелло весьма ловко владѣлъ также кистью и карандашемъ. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что если бы онъ имѣлъ больше времени и возможности заниматься живописью, то не замедлилъ бы составить себѣ почетное имя и между живописцами. Порукою въ этомъ служитъ «Неаполитанская рыбачка», что въ Фрейбургскомъ музеѣ. Но смерть не ждетъ. Она не дала совершиться полному превращенію Марчелло изъ скульпторовъ въ живописцы.

До сихъ поръ я говорилъ о герцогинѣ Кастильоне-Колонна преимущественно какъ о художницѣ; но, въ личности Марчелло, художница сливалась съ свѣтскою женщиною. Какъ часто герцогиня Колонна прямо изъ мастерской отправлялась куда-нибудь на обѣдъ или на вечеръ, или же, наоборотъ, спѣшила сокращать свои свѣтскіе визиты, чтобы поскорѣе возвратиться въ свою милую мастерскую, къ своимъ любимымъ работамъ. Для художни-

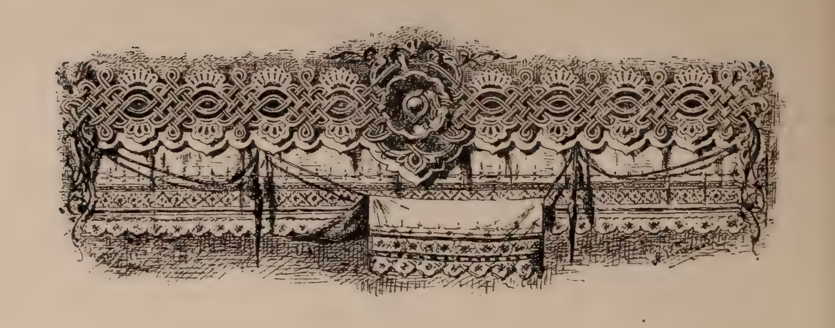
ковъ и людей, посвятившихъ себя искуству, она была Марчелло tout court, но для всѣхъ своихъ остальныхъ знакомыхъ она, попрежнему, оставалась герцогинею и свѣтскою женщиною, салонъ которой всегда былъ однимъ изъ самыхъ пріятныхъ и наиболѣе посѣщаемыхъ. Поэтому, говоря о художественной карьерѣ герцогини Колонна, нельзя не коснуться, хотя вскользь, и ея свѣтской жизни.

По своему рожденію и по замужеству, такъ же, какъ и по многочисленнымъ связямъ своимъ, герцогиня Колонна принадлежала къ высшему обществу, и не было такой великосвѣтской гостиной въ Парижѣ, въ Римѣ и въ Неаполѣ, которая не считала бы за честь раскрывать передъ нею свои двери. Принятая въ близкій, интимный кружокъ императрицы Евгеніи, она постоянно была украшеніемъ придворныхъ собраній въ Фонтенебло̀ и въ Компьенѣ, всегда составлявшихся изъ лицъ, наиболѣе избранныхъ. Она всѣхъ привлекала къ себѣ не только своею прекрасною наружностью, но также граціею своихъ манеръ и чарующею любезностью своего обращенія. Гдѣ была она, тамъ никогда не было скучно. Даже суровая, вѣчно неподвижная маска Наполеона III просвѣтлялась и оживала при разговорѣ съ нею. «Красивую герцогиню» всѣ обожали: художники любили ее за простоту и безпритязательность обращенія, за то, что ея кошелекъ всегда былъ къ услугамъ каждаго изъ нихъ, за то, наконецъ, что, превратясь, ради любви къ искуству, изъ знатной дамы въ скульптора, она никогда не эксплуатировала своего привиллегированнаго положенія, но обыкновенно состязалась съ своими товарищами-соперниками не иначе, какъ равнымъ оружіемъ, стараясь выдвинуться впередъ лишь при помощи своего таланта и настойчиваго труда; люди свѣтскіе, ученые и литераторы, преклоняясь передъ изящною и обаятельною женщиною, въ то же время были въ восторгѣ отъ ея находчиваго ума, веселости, остроумія, отъ ея умѣнья оцѣнить по достоинству каждую не совсѣмъ банальную мысль, каждое острое или дѣльное слово. Гдѣ бы она ни поселялась, ея гостиная и мастерская всегда были сборнымъ пунктомъ всего, что въ данное время и въ извѣстной мѣстности было наиболѣе выдающагося въ искуствѣ, въ литературѣ, въ области знаній. Въ числѣ особенно близкихъ своихъ пріятелей герцогиня Колонна считала, кромѣ болѣе или менѣе знаменитыхъ художниковъ, каковы: Карпо̀, Анри Реньо̀, Фортуни, Клеренъ, Эженъ Делакруа, Эженъ Жиро̀, Клезингеръ, Эберъ, Курбѐ, Листъ, также нѣсколько талантливѣйшихъ представителей печати и науки: Вик-

тора Кузена, Вильмена, Эмиля Жирардена, Беррье, Миньѐ, Клода Бернара, аббата Гретри и наконецъ Тьера, всегда находившаго большое удовольствіе въ разговорахъ съ нею, а это доказываетъ, что она умѣла не только говорить, но и слушать. Находясь въ постоянномъ общеніи съ самыми замѣчательными умами своего времени, герцогиня, при даровитости своей натуры, во многомъ успѣла впослѣдствіи пополнить свое первоначальное, чисто свѣтское, образованіе и очень расширила свой умственный горизонтъ. Неудивительно, что всѣ искали знакомства съ нею и дорожили имъ, какъ нельзя больше. У нея сходились представители самыхъ противуположныхъ политическихъ партій; въ ея гостиной стихали всѣ страсти, примирялись всѣ мнѣнія. Герцогиня всегда умѣла дать такое направленіе разговору, что онъ могъ только сближать, а не разъединять собесѣдниковъ. Сама она вполнѣ обладала тою способностью, которая до сихъ поръ не имѣетъ на русскомъ языкѣ ни примѣненія, ни даже названія: «savoir causer». Мнѣ передавала одна дама, портретъ которой дѣлала герцогиня Колонна, что столь несносные, обыкновенно, и томительные у другихъ художниковъ сеансы во время снятія портрета проходили у Марчелло совершенно незамѣтнымъ образомъ: герцогиня Колонна до такой степени умѣла занять и развлечь свою модель, что та всегда ждала сеанса съ нетерпѣніемъ и очень жалѣла, когда онъ оканчивался.

Къ довершенію другихъ своихъ достоинствъ, герцогиня Колонна имѣла завидный даръ отлично излагать свои мысли письменно. Тьеръ, хорошо знавшій эту ея епособность, видя, какъ слабѣютъ силы бѣдной женщины для занятій скульптурою, часто говаривалъ ей: «Бросьте пожалуйста, вашъ рѣзецъ и принимайтесь за перо». Сколько извѣстно, герцогиня Колонна оставила послѣ себя обширныя записки, заключающія въ себѣ бездну мало кому знакомыхъ подробностей, касающихся многихъ интересныхъ событій послѣдняго времени, а также лицъ, игравшихъ болѣе или менѣе видную роль въ эпоху второй имперіи; но для изданія этихъ мемуаровъ въ свѣтъ, какъ говорятъ, теперь еще не наступила пора...





МОЗАИКА НА ЗАПАДѢ И ВЪ РОССІИ.

Статья М. П. Соловьева.

Мозаикою называется искуство составлять картины или орнаменты изъ небольшихъ плоскихъ кусочковъ камня или эмальированнаго стекла, которые называются смальтами и укрѣпляются въ цементѣ, или въ особой мастикѣ. Отъ инкрустаціи мозаика отличается, вопервыхъ, тѣмъ, что въ первой такія пластинки врѣзываются въ плотную однородную поверхность, напр. въ дерево или мраморъ, и эта поверхность служитъ фономъ для наборнаго изображенія, тогда какъ въ мозаикѣ и самый фонъ составляется изъ такихъ же кусочковъ; вовторыхъ, въ инкрустаціи пользуются натуральной разноцвѣтностью матеріала для того, чтобы передавать переливы цвѣта одной крупной пластинкой, напр. лепестки цвѣтовъ, зелень листьевъ, перья птицъ, а въ мозаикѣ каждый тонъ передается особыми кубиками. Инкрустація нерѣдко называется флорентійской мозаикой потому, что она употребляетъ мраморы и драгоцѣнные камни.

Греческіе и римскіе писатели сообщили намъ первыя свѣдѣнія о мозаикѣ у македонскихъ царей въ Египтѣ и сиракузскихъ тирановъ. Вѣроятно, это искуство родилось на востокѣ. Ассирійскіе и вавилонскіе изразцы, изъ которыхъ составлялись сложныя картины, могли навести на мысль воспользоваться для подобной цѣли натуральными разноцвѣтными камнями. Въ Египтѣ мы уже встрѣчаемъ полы, вымощенные узорно черными и бѣлыми плитами (opus alexandrinum). Въ римскую эпоху, мы встрѣчаемъ полы, покрытые не только сложнымъ геометрическимъ узоромъ, но также изображеніями животныхъ, фантастическихъ существъ и цѣлыми картинами.

Раскопки въ Помпеѣ доставили нѣсколько колоннъ, покрытыхъ мозаическимъ узоромъ и изображеніями охоты. Тамъ же найдены были фонтаны, украшенные мозаикой. Главнымъ же образомъ мозаика употреблялась для половъ, замѣняя наши ковры На такихъ помостахъ изображались и пейзажи (напр. Египетъ, на палестринской мозаикѣ) и героическія картины (напр. знаменитая «Побѣда Александра при Арбеллахъ» изъ Помпеи). На стѣнахъ римляне предпочитали видѣть свою изящную и легкую фресковую живопись. Такое помѣщеніе мозаичныхъ картинъ свидѣтельствуетъ объ упадкѣ вкуса и о томъ, что мозаика развилась позже другихъ искуствъ (ваянія, живописи), которыя успѣли раньше занять прочное мѣсто въ художественной экономіи зданія. На самомъ дѣлѣ, было въ высшей степени антихудожественно и неестественно попирать ногами изображеніе людей, боговъ и живыхъ существъ.

Болѣе раціональное примѣненіе мозаика нашла на стѣнахъ христіанскихъ храмовъ. Недовѣрчиво относясь къ скульптурѣ, проникнутой образами эллинской миѳологіи, отвергая совершенно статуи и неохотно пользуясь барельефами, восторжествовавшая церковь Христова тѣмъ охотнѣе обратилась для украшенія храмовъ къ живописи и мозаикѣ, достигшимъ совершенства въ своей техникѣ. Употребленіе стеклянныхъ кубиковъ, подбитыхъ золотомъ, открывало возможность покрывать золотымъ блескомъ значительныя пространства стѣнъ и чрезъ то еще болѣе возвышать пышность храмовъ. Конечно, христіанскому искуству, сосредоточившемуся на священныхъ изображеніяхъ, было уже неприлично покрывать такими же картинами помосты, для которыхъ теперь и стала употребляться почти исключительно болѣе простая геометрическая орнаментація. Съ этихъ поръ мозаика занимаетъ всегда верхнюю часть внутреннихъ стѣнъ зданія и, главнымъ образомъ, алтарную

апсиду храма. Есть, впрочемъ, извѣстія, что въ древнѣйшихъ храмахъ Малой Азіи иногда и полы украшались человѣческими фигурами, какъ бы отражая въ себѣ верхнія картины.

Живопись и мозаика, явясь позже скульптуры, въ античномъ мірѣ придерживались скульптурныхъ пріемовъ. Живописецъ и мозаичистъ одинаково избѣгали глубокихъ плановъ, занимая фигурами не болѣе двухъ плановъ, постоянно стремясь къ ясности и опредѣленности въ размѣщеніи отдѣльныхъ фигуръ и избѣгая сложныхъ многоличныхъ группъ. Въ христіанской мозаикѣ эти начала были развиты съ особенной силой вслѣдствіе того, что мозаичистъ не могъ пользоваться своимъ разноцвѣтнымъ матеріаломъ такъ широко и свободно, какъ живописецъ своими красками, а также и потому, что мозаика, помѣщенная на значительной высотѣ, требовала особенной отчетливости и ясности композиціи. Такія специальныя условія обособили мозаику отъ живописи въ отдѣльное искуство, съ своими специальными законами. Разсчитывая на разстояніе, на однообразный золотой или голубой фонъ, смягчавшій силу красокъ, мозаичисты смѣло сопоставляли рѣзкіе тона и обводили контуры твердою темною чертой. Въ этомъ случаѣ, мозаика ближе живописи примыкала къ скульптурѣ: барельефы древне-греческихъ фризовъ и метоповъ, напр. въ Парѳенонѣ, были на голубомъ фонѣ. Изразцовыя изображенія ассирійскія и вавилонскія также дѣлались на синемъ полѣ. Сдѣлавшись, такъ сказать, моднымъ искуствомъ, мозаика повліяла на живопись. Миніатюры и иконы на золотомъ полѣ, наши иконостасы и стѣнныя изображенія въ древнихъ храмахъ Грузіи, Кіева, Старой Ладоги, Новгорода, Москвы, носятъ явный слѣдъ мозаичныхъ образцовъ, какъ въ порядкѣ расположенія фигуръ и иконъ, такъ и въ самой техникѣ, съ ея рѣзкими непримиренными тонами раскраски и съ золотыми просвѣтами.

Древнѣйшей и лучшей христіанской мозаикой въ настоящее время признается алтарный образъ въ церкви св. Пуденціаны въ Римѣ. Ее долго считали произведеніемъ VII вѣка, но въ настоящее время художественная критика пріурочила эту мозаику эпохѣ Константина Великаго. По изяществу рисунка, по красотѣ драппировокъ и по античности композиціи фигуръ, она, дѣйствительно, составляетъ одинъ изъ крупнѣйшихъ перловъ древне-христіанскаго искуства. Въ полукругломъ портикѣ возсѣдаетъ брадатый Христосъ съ раскрытой книгой; кругомъ него—апостолы; въ изображеніи ихъ лицъ замѣтно желаніе придать каждому апостолу характерныя особенности. Надъ Петромъ и Павломъ, св. Пракседа и Пуденціана возносятъ побѣд-

ные вѣнки. По другому мнѣнію, эти вѣнки возлагаются на верховныхъ апостоловъ церковью обрѣзанныхъ и церковью необрѣзанныхъ; но должно замѣтить, что такія олицетворенія неизвѣстны древне-христіанскому искуству. Верхъ апсиды занятъ изображеніемъ креста и четырехъ евангельскихъ символовъ. Рафаель, Пуссенъ и Фландренъ высоко цѣнили эту мозаику.

Со времени мозаики Пуденціаны, Римъ становится мѣстомъ, гдѣ можно вполнѣ прослѣдить всю исторію этого искуства съ IV в. до нашихъ дней, въ отлично сохранившихся памятникахъ. Въ Римѣ до сихъ поръ тридцать церквей и соборовъ украшены мозаичными картинами. Венеція, Торчелло, Палермо дополняютъ пробѣлы лучшими образцами позднѣйшихъ мозаичныхъ работъ. Какъ по концепціи, такъ и по типамъ, мозаики Равенны представляютъ образцы мозаики восточной, византійской, V—VI вѣковъ. Седьмое столѣтіе вновь переноситъ насъ въ Римъ, и въ космодемьянской базиликѣ мы встрѣчаемъ типы, непохожіе на римскіе образы въ мозаикѣ св. Пуденціаны и на византійскія фигуры въ равенскихъ церквахъ. Г. Гершпахъ [1]) усматриваетъ въ мускулистыхъ, угловатыхъ фигурахъ этой мозаики вліяніе остъ-готовъ, правившихъ при Теодорикѣ Римомъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ слѣдуетъ замѣтить, что въ этой мозаикѣ впервые появляется одинъ изъ любимыхъ мотивовъ позднѣйшей иконописи: апостолы и вообще святые патроны подводятъ къ Христу или Богоматери создателей мозаики или храма. Въ это время въ христіанствѣ окончательно утверждается вѣрованіе въ предстательство святыхъ заступниковъ.

Начиная съ VII вѣка, мозаика на западѣ падаетъ. Крайняго предѣла огрубѣнія достигаютъ мозаики въ храмѣ св. Пракседы. Забываютъ даже способы приготовленія цемента и смальтъ, которыя вывозятся уже съ греческаго востока. Моделлировка лицъ производится какими-попало тонами, и оттого лица святыхъ напоминаютъ причудливо размалеванныя лица дикарей. Въ XI столѣтіи, лѣтописецъ монте-касинскаго монастыря пишетъ, что это искуство было забыто въ Италіи болѣе пяти сотъ лѣтъ. Не смотря на то, что существуютъ мозаики VI, VII, VIII и IX вѣковъ, слова лѣтописца справедливы въ томъ отношеніи, что эти мозаичныя работы могли быть произведены иноземными, греческими мастерами.

На востокѣ, послѣ монументальныхъ мозаичныхъ работъ, произведенныхъ въ VI в. Юстиніаномъ въ храмѣ св. Софіи, въ Кон-

---

[1]) Gerspach, La Mosaïque. Paris 1884 г.

стантинополѣ, и въ Солунѣ, мозаика держится долѣе, сохраняя высокій стиль лучшихъ временъ. Мозаики собора св. Марка и ц. на островѣ Торчелло въ Венеціи, начатыя въ XI столѣтіи и непрерывно продолжавшіяся до XVIII в., мозаики въ Палермо и Монреале, исполненныя въ XII в. подъ руководствомъ греческихъ художниковъ, въ монастырѣ св. Луки близъ Аѳинъ (X в.), въ Гелати близъ Кутаиса (XI в.), въ Кіевѣ (XII в.) и въ виѳлеемской церкви Рождества Христова (XII в.) свидѣтельствуютъ объ устойчивости древнихъ художественныхъ преданій въ Византіи. Наибольшее количество греческихъ мозаикъ сохранилось опять-таки въ Италіи. На востокѣ, борьба съ мусульманами и торжество ислама гибельно подѣйствовали на христіанскія художественныя работы. Мозаики Солуни гибнутъ отъ небрежности, въ Царьградѣ софійскія мозаики извѣстны лишь по рисункамъ Зальценберга, снятымъ при реставраціи этого храма. Но уже въ Гелати и въ Кіевѣ можно замѣтить упадокъ искуства. Богоматерь въ Гелати, сохраняя величіе рисунка, исполнена почти плоско, безъ моделлировки.

Въ Италіи, освобожденіе отъ зависимости отъ греческихъ мастеровъ началось въ XI вѣкѣ. Монте-касинскій аббатъ Дезидерій призвалъ византійскихъ мозаичистовъ для украшенія монастырской базилики и «для того, чтобы практика этого искуства не прекратилась въ Италіи». Этотъ мудрый мужъ приказалъ своимъ тщательно изучить, «какъ въ семъ дѣлѣ употребляются золото и серебро, мѣдь, желѣзо, стекло, слоновая кость, дерево, гипсъ и камень». Въ XIII столѣтіи, въ Италіи начинается общій подъемъ національнаго духа. Феодальная аристократія теряетъ свое преобладаніе. Города усиливаются и богатѣютъ. Морская торговля расширяетъ область наблюденія природы и заводитъ мирныя отношенія съ иновѣрными народами востока, смягчая узкую нетерпимость средневѣковой жизни. Мѣстный патріотизмъ вызываетъ благородное соревнованіе городовъ въ украшеніи соборовъ, этого средоточія всей духовной жизни средневѣковой общины. Греческіе образцы вызываютъ самостоятельныя попытки мѣстныхъ художниковъ, и первые опыты на этомъ пути дѣлаются въ мозаикѣ. Древне-христіанское искуство главнымъ образомъ развило эту отрасль искуства античнаго, и въ силу непрерывности художественной традиціи, съ мозаики началось возрожденіе искуства. Уже въ XII вѣкѣ, въ мозаикахъ Монреальскаго собора и др., чувствуется оживленіе въ рисункѣ. Въ слѣдующемъ столѣтіи, въ Римѣ и Флоренціи,



ВНУТРЕННОСТЬ РИМСКОИ ОСТЕРІИ.

Картина А. А. Риццони.

мозаичистами производятся обширныя работы. Мозаичисты пріобрѣтаютъ общественное значеніе и подписываютъ свои имена на законченныхъ произведеніяхъ. Патріархъ новаго искуства, Чимабуе, и его замѣчательный современникъ, Гаддо Гадди, принимаютъ участіе въ мозаичныхъ работахъ. Мозаики Крестильни, монастыря Санъ-Миньято во Флоренціи и украшенія храмовъ Іоанна Латеранскаго и св. Климента въ Римѣ являются главными мозаиками XIII вѣка въ Италіи. Во главѣ мозаичистовъ стоитъ замѣчательный художникъ Яковъ Торрити, изъ францисканскихъ монаховъ. По заказу папы Николая IV, Торрити украсилъ мозаикой обширную апсиду храма Іоанна Латеранскаго. Въ подписи, онъ оградилъ свое авторское право на эту замѣчательную композицію. Сводъ апсиды опирается на четыре пролета съ окнами и дѣлится горизонтально на три части. Вверху, при соединеніи свода съ аркою, изображены, по сторонамъ шестикрылаго серафима, восемь парящихъ ангеловъ. Подъ серафимомъ—бюстъ Христа въ золотомъ нимбѣ. Онъ 0,99 метра вышиной и 0,74 — шириной и очень замѣчателенъ по типу, напоминающему типъ Христа въ картинахъ и эскизахъ Бруни, съ густыми, развѣвающимися волосами и съ густой бородой. Съ большимъ пониманіемъ исполнены волосы на его головѣ. Торрити чувствовалъ массивность черной мозаики и, моделлируя основной фонъ легкими сѣрыми, красными, голубыми полосами, придалъ прическѣ замѣчательную легкость. Сравнивая эту икону съ древне-христіанскими образами и съ мозаиками Палермо и Монреале, необходимо приходишь къ заключенію, что типъ, избранный францисканскимъ мозаичистомъ, составляетъ новое слово въ христіанской иконографіи. Подъ Христомъ, на горѣ, водруженъ великолѣпно изукрашенный крестъ; изъ горы текутъ четыре райскія рѣки, изъ которыхъ олени пьютъ воду. Ниже, эти рѣки соединяются въ Іорданъ, который, кромѣ того, олицетворяется античнымъ божествомъ, а затѣмъ—святая рѣка по краю апсиды, оживленная, совершенно въ античномъ вкусѣ, геніями, играющими въ ея волнахъ. На зеленомъ берегу рѣки стоятъ Богоматерь, Іоаннъ Предтеча и четыре апостола. Около Петра и Андрея, изображены въ маломъ видѣ папа Николай IV и св. Францискъ. На простѣнкахъ между окнами изображены остальные апостолы и, между ними, Торрити и его помощникъ, въ уменьшенномъ же видѣ. Второй рядъ фигуръ величиной 4,20 метра, третій меньше втораго на $1/3$. Общее впечатлѣніе—чрезвычайно грандіозно. Всѣ фигуры исполнены на голубомъ фонѣ. Драпировки—спокойны и широки, безъ ненужной мелочности и дробности, замѣчаемой въ

тогдашнемъ византійскомъ рисункѣ. Въ композиціи чувствуется и сильная античная струя (Іорданъ съ геніями), и древне-христіанскія вѣянія (крестъ и рѣки), и новыя стремленія въ представленіи Христа, въ драпировкѣ. Мозаикой украшены и боковыя стѣны оконъ. Въ орнаментаціи ихъ, исполненной очень простыми и немногочисленными тонами, Торрити показалъ себя вполнѣ понимающимъ художественныя свойства орнаментальной мозаики. Народъ до сихъ поръ относится съ величайшимъ почтеніемъ къ этому памятнику и считаетъ его современнымъ Константину Великому; но изслѣдованіе этой мозаики не дозволяетъ сомнѣваться, что она исполнена именно въ XIII вѣкѣ.

Одновременно съ Торрити, въ Римѣ работала цѣлая семья, Лаврентій Космати съ его сыновьями и внуками. Самостоятельное развитіе мозаики заканчивается прибытіемъ въ Римъ Джотто (1298) и его знаменитой мозаикой Navicella (Христосъ, руководящій кораблемъ-церковью среди бури). Вазари, видѣвшій эту мозаику въ ея первоначальномъ состояніи, прежде, нежели неоднократныя реставраціи и перемѣщенія оставили намъ одну тѣнь прежняго произведенія, восторженно отзывается о правильности въ немъ рисунка, о натуральности апостоловъ и рыбака и объ удивительномъ распредѣленіи свѣтотѣни. Достоинство мозаики онъ опредѣляетъ уже мѣрой ея приближенія къ живописи. Хотя Джотто, по всей вѣроятности, составилъ только картонъ для мозаики, но тѣмъ не менѣе мозаика подчинялась тому направленію, которое геніальный артистъ далъ живописи и, забывъ свои задачи, свои средства и свое положеніе въ монументальномъ искуствѣ, обратилась въ служебное, подчиненное живописи дѣло. Это ложное направленіе съ тѣхъ поръ шло, постоянно усиливаясь. Ученики Джотто, Гаддо Гадди и Каваллини относятся къ мозаикѣ уже какъ живописцы. Въ одной Венеціи еще продолжаетъ сохраняться чистый мозаичный пріемъ; но и тамъ живопись предпишетъ мозаикѣ свои законы въ очень непродолжительномъ времени. Въ эпоху цвѣтущаго развитія итальянской живописи (XV—XVI ст.), мозаика отходитъ на задній планъ и уступаетъ свое мѣсто фресковой живописи. Венеція, неутомимо украшая свой соборъ, хранитъ это искуство и снабжаетъ мозаичистами Римъ, напр. для устройства мозаики въ капеллѣ Киджи, по рисункамъ Рафаеля. Къ концу XVI в., запросы на мозаику въ Римѣ усиливаются. Въ XVII и XVIII в., обширныя мозаичныя работы въ храмѣ св. Петра вызываютъ возникновеніе постоянной мозаичной мастерской при папскомъ дворѣ. Папа Урбанъ VIII (1623—1644)

рѣшается замѣнить мозаичными копіями всѣ фрески и картины въ соборѣ св. Петра, и съ тѣхъ поръ эта работа непрерывно продолжается до нашихъ дней. Въ настоящее время въ храмѣ остались только одна фреска и одна картина масляными красками на аспидной doскѣ. Сообразно съ мѣстомъ, многія картины (Преображеніе Рафаеля) пришлось увеличить и такимъ образомъ выйдти за предѣлы копированія. Всѣ эти мозаики очень посредственны. Мозаичныя работы начались въ 1578 году. Послѣдній великій представитель итальянской живописи, Тиціанъ, уже умеръ, но П. Веронезе и Тинторетто были еще въ апогеѣ своей славы. За ними явились Караваджо, Караччи, Гвидо Рени, Доменикино, Гверчино, артисты декоративные попреимуществу. Великіе папы эпохи Возрожденія, конечно, не преминули бы воспользоваться ихъ трудами въ храмѣ Браманте и Микеля Анджело, но теперь наступала иная эпоха: подъемъ духа понизился. Придворныя связи и вліянія стали всесильны. При покровительствѣ кардиналовъ, мѣстные римскіе художники успѣли захватить работу въ свои руки, и превосходное исполненіе въ мозаикѣ получили картины очень сомнительнаго достоинства. Одинъ только Муціано изъ Брешіи (da Brescia, 1528—1592), послѣдній самостоятельный мозаичистъ, любимый и уважаемыйсамимъ Микелемъ Анджело, имѣлъ правильный взглядъ на значеніе мозаики; но здравыя правила, преподанныя имъ ученикамъ, не выдержали установившихся въ обществѣ требованій живописнаго отъ мозаики и были оставлены. Съ господствующей точки зрѣнія, мозаика стала считаться только средствомъ сохранить для отдаленнаго потомства картину или фреску. Уже въ XVI в. она была въ упадкѣ. Вазари жалуется, что артисты не занимаются ею, а государи не оказываютъ ей никакой поддержки. Нынѣшнее положеніе ея нисколько не улучшилось. Дороговизна мозаики препятствуетъ широкому общественному запросу на нее, и потому, безъ правительственной субсидіи, не мыслимо существованіе мозаичнаго производства. Въ одной Венеціи существуетъ частное мозаичное заведеніе. Мастерскія въ Римѣ, въ Петербургѣ и въ Парижѣ дѣйствуютъ при поддержкѣ государства. Старѣйшая и значительнѣйшая изъ нихъ, конечно, находится въ Римѣ. Нынѣ тамъ работаетъ до двадцати артистовъ. Съ 1825 года, папская фабрика исполнила до 30 мозаичныхъ копій; въ настоящее время въ работѣ находится 9 картинъ, между прочимъ верхъ и низъ Сикстинской Мадонны. Смальты, т. е. разноцвѣтные стеклянные кубики, приготовлены на долгое время и даютъ болѣе *28000 оттѣнковъ*. Папская мастерская свято

хранитъ преданія XVIII в. и стремится къ точнѣйшему воспроизведенію своихъ живописныхъ образцовъ.

По примѣру ватиканской фабрики дѣйствуетъ и наше Мозаическое заведеніе.

Въ нашихъ лѣтописяхъ сохранились свѣдѣнія, что мусія, или, вѣроятнѣе, матеріалы для мозаики, смальты и цементъ, составляли одну изъ статей привозной, византійской торговли. Если былъ запросъ на мусію, то, стало-быть, были и мусивныя изображенія въ храмахъ, не уцѣлѣвшихъ до нашего времени. Кіевскія мозаики XII вѣка, найденныя въ двухъ храмахъ въ наше время, вѣроятно, не представляли собою единственныхъ образчиковъ такого церковнаго украшенія. Греческія надписи на этихъ картинахъ указываютъ на національность ихъ мастеровъ, тогда какъ на современныхъ этимъ мозаикамъ фрескахъ Кирилловскаго монастыря, въ томъ же Кіевѣ, надписи, хотя и невсегда правильно, сдѣланы на славянскомъ языкѣ. По стилю, кіевскія мозаики не уступаютъ ни итальянскимъ, ни гелатской мозаикамъ, хотя смальты приготовлены дурно, мутны и неярки. Теплые тоны (красный, оранжевый, желтый) неудачны. Въ одеждахъ преобладаютъ цвѣта синій, голубой, бѣлый и тотъ буро-зеленоватый цвѣтъ, который въ нашей иконописи называется санкиремъ. Единичныя фигуры «Нерушимой Стѣны» и «Благовѣщенія» отличаются замѣчательнымъ величіемъ и высокой простотой. Всѣ остальныя кіевскія мозаики погибли въ погромахъ татарскихъ нашествій. Съ переходомъ русской государственной жизни на сѣверъ, мозаичныя работы прекращаются въ Россіи, отчасти вслѣдствіе удаленности культурныхъ городовъ, Ростова, Суздаля, Владиміра, отъ Константинополя, отчасти же вслѣдствіе общаго упадка благосостоянія и культуры страны, разоренной татарами. Въ храмахъ, выстроенныхъ Андреемъ Боголюбскимъ и его преемникомъ, великолѣпно изукрашенныхъ, по сказаніямъ лѣтописцевъ, однако не было мозаикъ; до насъ дошли однѣ фрески какъ въ Дмитровскомъ, такъ и въ Успенскомъ соборахъ Владиміра, этой великокняжеской столицы. Когда каменное зодчество вновь окрѣпло и усилилось въ московскомъ государствѣ, мозаическая орнаментація была уже забыта и въ то время употреблялась въ одной Италіи.

Возрожденіемъ мозаики Россія обязана Ломоносову. Геніальный ученый познакомился съ этимъ искуствомъ по одному мозаичному портрету, привезенному въ Петербургъ гр. Шуваловымъ изъ Италіи. Ломоносовъ былъ чрезвычайно заинтересованъ этимъ новымъ

примѣненіемъ стекла, значеніе котораго въ культурной жизни онъ всегда ставилъ чрезвычайно высоко. И вотъ онъ принимается за химическіе опыты, и уже въ 1752 году доводитъ до свѣдѣнія академіи наукъ, что работаетъ надъ мозаичнымъ образомъ Спасителя по картинѣ Солимены. Четвертаго сентября того же года образъ поднесенъ императрицѣ. Число употребленныхъ для него смальтъ было болѣе 4000, для приготовленія смальтъ сдѣлано до 2184 опыта. Успѣхъ первой работы далъ возможность Ломоносову возбудить вопросъ о развитии этого производства при поддержкѣ правительства. Конечно, такая субсидія выразилась въ то время въ видѣ дарованія на дѣло крѣпостнаго труда. Въ 1753 году, въ Копорскомъ уѣздѣ была отведена деревня въ 211 душъ, которая и была прикрѣплена къ новоустроенной мозаической мастерской, или обширной фабрикѣ. Отсюда Ломоносовъ бралъ своихъ учениковъ и работниковъ. Онъ разсчитывалъ, что не только правительство, но и частныя лица, вельможи, духовенство, дадутъ заказы фабрикѣ; но, по имѣющимся свѣдѣніямъ, тогдашнее общество не поддержало предпріятія. Фабрика изготовляла образа и портреты Петра Великаго и Императрицы Елизаветы. Въ теченіе 13 лѣтъ было изготовлено пять мозаикъ-иконъ ап. Петра и Господа Саваоѳа, два портрета Петра и одинъ портретъ Елизаветы. Нѣкоторыя изъ этихъ произведеній сохранились. Самымъ крупнымъ предпріятіемъ фабрики была огромная картина, изображающая Полтавскую побѣду. Эта мозаика предназначалась для украшенія стѣны Петропавловскаго собора, гдѣ предполагалось воздвигнуть изъ чернаго мрамора и бронзы монументъ великому императору. Стѣны собора предполагалось покрыть огромными мозаичными картинами, изображающими достопамятныя событія царствованія Петра. Къ «Полтавской побѣдѣ» приступили въ 1760 году. Первоначальная смѣта издержекъ на нее составляла огромную по тому времени сумму—148.682 р. Эта сумма, вслѣдствіе замѣчаній сената, была сокращена до 84,764 р. 10 к.; но и разрѣшенная сумма выдавалась неисправно, съ большими задержками. Тѣмъ не менѣе картина была готова черезъ четыре года. Мозаика была набрана по картону, спеціально для нея написанному. Въ ней, на первомъ планѣ стоитъ конная фигура Петра, окруженнаго генералами среди боя; въ четырехъ уходящихъ планахъ представлены разные эпизоды сраженія. Надъ всѣмъ въ воздухѣ парятъ апостолы Петръ и Павелъ. Торжественно-аллегорическій строй господствуетъ въ картинѣ, такъ же, какъ и въ торжественныхъ одахъ тогдашней поэзіи.

Картина имѣетъ 6½ аршинъ вышины и 9 аршинъ ширины, т.-е. около 98.384 кв. дюймовъ. Проектъ памятника однако не былъ исполненъ и, вмѣсто собора, нынѣ эта мозаика попала въ академическую мастерскую пр. Виллевальда, гдѣ она недоступна для публики.

«Полтавская побѣда» была послѣднею работой, произведенною на фабрикѣ при участіи Ломоносова. По смерти Ломоносова, дѣло продолжалось подъ руководствомъ его вдовы; но интересъ правительства къ мозаичному дѣлу, поддерживаемый энергичнымъ Ломоносовымъ, охладѣвалъ. Въ 1766 г. фабрика была передана въ вѣдѣніе конторы строеній и домовъ ея величества. О дѣятельности фабрики въ области искуства послѣ того нѣтъ никакихъ свѣдѣній. Мелкія работы, въ родѣ инкрустаціи, конечно, продолжались. Въ такомъ заброшенномъ положеніи было мозаичное дѣло до 1846 года, когда энергическая воля императора Николая I вдохнула новую жизнь въ дѣятельность нашихъ мозаичистовъ и указала работамъ ихъ высокую цѣль, единственную, по нашему мнѣнію, достойную мозаики—украшеніе Исакіевскаго собора.

Императоръ Николай горячо любилъ искуство и во все время своего царствованія оказывалъ щедрую поддержку дорого-стоющимъ художественнымъ предпріятіямъ. Въ этомъ отношеніи онъ былъ похожъ на своего свояка, Фридриха-Вильгельма прусскаго. Путешествіе государя по Италіи, къ сожалѣнію, до сихъ поръ не описанное съ желательной полнотой, несомнѣнно имѣло важное значеніе для направленія русскаго искуства въ николаевскую эпоху. Императоръ, конечно, не могъ не обратить вниманія своего на папскую мозаическую фабрику, произведеніями которой покрыты стѣны величайшаго христіанскаго храма. Хотя нынѣ невысоко ставятъ живопись въ храмѣ св. Петра, но, сорокъ лѣтъ тому назадъ, болонская академическая школа была, особенно въ Россіи и Италіи, еще въ великомъ почетѣ. Прочность мозаики, такъ гармонирующая съ монументальнымъ характеромъ храма, должна была навести императора на мысль примѣнить мозаическое украшеніе и къ Исакіевскому храму въ Петербургѣ, гдѣ холодъ и сырость убійственно вредны для живописи. Въ 1845 году, послѣдовало Высочайшее повелѣніе отмѣнить писаніе образовъ на мѣдныхъ доскахъ и учредить Мозаическое Отдѣленіе для изображенія этихъ иконъ мозаикою. Въ Римѣ, нѣсколько русскихъ художниковъ (Шаповаловъ, Раевъ, Федоровъ) заявили желаніе посвятить себя мозаическому искуству и поступили подъ руководство Барбери. Римская мастерская русскихъ

мозаистовъ, однако, имѣла только переходный характеръ. Работы въ Исакіевскомъ соборѣ требовали присутствія мозаичистовъ въ Петербургѣ. Въ 1847 году, при Императорскомъ Стеклянномъ Заводѣ было учреждено Мозаическое Отдѣленіе, причисленное къ Академіи художествъ. Приспособленіе зданій и другія административныя распоряженія объ Отдѣленіи заняли однако около двухъ лѣтъ. Для руководства мозаическимъ производствомъ былъ выписанъ изъ Рима Дж. Рафаелли. Въ 1850 году, петербургская студія уже приготовила свой первый трудъ, образъ Спасителя по картону Неффа (въ Исакіевскомъ соборѣ), а тѣмъ временемъ и римская студія представила три большія работы: образъ Николая Чудотворца (въ часовнѣ Николаевскаго моста), двѣ копіи съ античныхъ половъ въ Ортиколи, для стараго Эрмитажа. Въ 1851 году, римская студія была закрыта, русскіе художники вернулись въ Петербургъ, и съ ними прибыли въ Россію мозаичистъ Рубиконди и химики Кокки и братья Бонафеде. Послѣдніе оказались въ особенности полезны: они организовали не только производство смальтъ на заводѣ и довели число ихъ оттѣнковъ до громадной цифры 16.000, но и внесли новые, усовершенствованные пріемы въ наше гончарное и эмальерное производство. Изразцы, приготовленные ими, до сихъ поръ удивляютъ своими художественными достоинствами, и лучшія эмалевыя произведенія нашихъ знаменитыхъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ и теперь пользуются составами эмалевой массы по рецептамъ Бонафеде.

Положеніе объ Императорскомъ Мозаическомъ Отдѣленіи было утверждено 12 ноября 1851 года. Художественное отдѣленіе было подчинено вице-президенту Академіи художествъ; въ немъ числилось 36 лицъ, и на содержаніе его было ассигновано 17,030 р. ежегодно. Техническое отдѣленіе на Стеклянномъ заводѣ состояло изъ 18 лицъ, и на содержаніе его было отпущено 20,200 р. Весь бюджетъ (37,230 р.) покрывался изъ суммъ Кабинета и, сверхъ того, изъ Государственнаго Казначейства отпускалось въ пособіе 10,128 р. Послѣ Рафаелли, во главѣ Отдѣленія стали братья Бонафеде. Къ 1856 году оно приготовило для собора четыре иконы въ главный иконостасъ (по картонамъ Неффа).

Новое царствованіе началось при затруднительныхъ обстоятельствахъ. Состояніе финансовъ требовало величайшей экономіи. Мозаическому Отдѣленію грозила судьба Ломоносовской бисерной фабрики при Екатеринѣ II. Оба отдѣленія соединились на Стеклянномъ Заводѣ. Связь ихъ съ Академіей порвалась, и отдѣленія были

подчинены управляющему Кабинетомъ. Съ 1857 по 1865 г., послѣднія большія четыре иконы иконостаса, по картонамъ Неффа, ап. Петръ, ап. Павелъ, св. Екатерина и Николай Чудотворецъ, а также Ангелъ молитвы и Ангелъ у гроба, были окончены. На эти иконы было израсходовано 140 т. р., слѣдовательно каждая икона обошлась въ 35,000 р. Всего же за это время было отпущено для Мозаическаго Отдѣленія 240,000 р. Нельзя не замѣтить, что иконы обходились слишкомъ дорого.

Отдѣленіе мозаичнаго заведенія отъ Академіи было неестественно и не могло продолжаться много времени. Общеніе между мозаичистами и живописцами, сущность мозаики, какъ искуства, воспроизводящаго композиціи живописцевъ, были установлены слишкомъ твердо для того, чтобы продолжалось воззрѣніе на мозаику, какъ на одну изъ отраслей художественной промышленности, какъ на искуство индустріальное. Въ 1862 году, по Высочайшему повелѣнію отъ 12 января, Мозаическое Отдѣленіе было вновь перечислено и переведено въ Академію. Въ 1867 году (7 декабря) происходили торжественное освященіе и открытіе новаго изящнаго помѣщенія мозаичной мастерской, въ которомъ она съ тѣхъ поръ и находится. Отношенія къ стеклянной фабрикѣ сохранились только по пріобрѣтенію плитокъ сплава, за что положена плата по 70 к. за фунтъ, безъ различія цвѣта и матеріала,—цѣна, очень высокая. Плитки распиливаются помощію паровой машины въ зданіи Академіи на мелкіе кубики, смальты величиной въ кв. сантиметръ; изъ этихъ плитокъ, въ плавильной печи, устроенной въ самой мастерской, тянется проволока различной толщины для миніатюрныхъ мозаическихъ работъ, въ которой булавки изъ такой проволоки укрѣпляются въ особую мастику тѣмъ же порядкомъ, какъ кубики всаживаются въ цементъ при крупныхъ работахъ.

Въ настоящее время въ Мозаическомъ Отдѣленіи состоитъ восемь мастеровъ-мозаичистовъ, получившихъ артистическое образованіе въ Академіи художествъ. Въ 1880 году ихъ было 12. Они получаютъ квартиры или квартирныя деньги (отъ 20 до 30 р. въ мѣсяцъ) и задѣльную плату. На этотъ предметъ ежегодно ассигнуется 12,000 р. въ годъ. Плата производится за квадратный вершокъ фона отъ 75 к. до 4 р., за драпировку отъ 2 до 10 р. за тѣло отъ 6 р. до 35 р. Средній годовой заработокъ одного лица не превышаетъ 1,800 р. Мозаическое воспроизведеніе одного изъ картоновъ Брюллова для аттика собора, въ 16 кв. аршинъ, требуетъ восьми-лѣтней работы двухъ художниковъ. Правъ на пенсію мо-

заичисты не имѣютъ. Отъ постояннаго передвиженія глазъ съ мозаики на картонъ, зрѣніе у нихъ сильно разстроивается и развиваются глазныя болѣзни, кончающіяся иногда слѣпотой. Незначительность казеннаго бюджета оправдывалась ожиданіями частныхъ заказовъ, частныхъ заработковъ; но таковыхъ, при всемъ совершенствѣ нашей мозаики, въ виду дороговизны ея, было самое ничтожное количество.

На бывшую въ 1880 году въ Мозаическомъ Отдѣленіи выставку, были представлены 21 мозаика и 5 въ неоконченномъ видѣ. Всѣхъ работъ съ 1850 года исполнено 67. Кромѣ одного стола, группы амуровъ, портрета г. Сивкова, 4 масокъ на фасадѣ Отдѣленія и двухъ копій съ отриколійскихъ половъ, всѣ мозаики воспроизводятъ сюжеты священнаго содержанія и помѣщены въ Исакіевскомъ соборѣ и нѣсколькихъ храмахъ. Для Исакіевскаго собора оригиналы писаны Нефомъ (иконостасъ), Брюлловымъ (паруса и аттикъ), Майковымъ, Дузи, Пименовымъ, Бейдеманомъ, Венигомъ, Чистяковымъ. Для другихъ мѣстъ оригиналы принадлежали Карлу Дольче, Бузато, Рубіо, Бруни, Живаго, Моллеру, Васильеву, Пименову, Келеру, Верещагину. Въ настоящее время въ мастерской окончены: для аттика — «Предательство Іуды» и «Се человѣкъ» и для паруса — «Ев. Іоаннъ» и въ производствѣ находятся «Бичеваніе Христа», «Несеніе креста» и «Ев. Матѳей». Мы уже упомянули, что картины въ аттикѣ и парусахъ компонованы Брюлловымъ. Эскизы Брюллова были воспроизведены другими художниками въ натуральную величину мозаикъ. Спѣшность, съ которой Брюлловъ работалъ въ послѣдніе годы своей жизни, вела, конечно, къ невыработанности рисунка, и этотъ недостатокъ непріятно поражаетъ въ картонахъ, въ которыхъ избытокъ почтенія къ великому виртуозу живописи помѣшалъ исправить погрѣшности, вкравшіяся въ эскизъ. Въ особенности онѣ сильны въ «Предательствѣ Іуды»: головы написаны очень хорошо; свѣтлый, кроткій ликъ Христа прекрасно сопоставленъ съ темнымъ рѣзкимъ профилемъ Іуды; но руки Іуды несоразмѣрно длинны, а ноги Христа нарисованы совершенно неправильно и нехорошо привязываются къ торсу. Точно такое же непріятное впечатлѣніе производятъ переплетенныя три пары ногъ въ «Бичеваніи Христа». Неудачное выполненіе мысли Брюллова въ большихъ картонахъ можно объяснить также и тѣмъ, что, увеличивая эскизный рисунокъ, авторы картоновъ не приняли въ соображеніе, что въ небольшомъ размѣрѣ каждая фигура требуетъ

очень часто нѣкоторыхъ преувеличеній и отступленій отъ оригинала въ нормальную величину, ради большей ясности изображенія. Въ такомъ отступленіи отъ натуры зачастую выказывались величайшее творчество и тончайшій артистическій вкусъ: вспомнимъ напр. анатомическую характеристику олимпійцевъ въ античной скульптурѣ, произведенія Микеля Анджело, рельефные медальоны античной флорентійской работы въ эпоху возрожденія. Такія, повидимому, неправильности дѣлались въ томъ разсчетѣ, что художественное произведеніе имѣетъ главною цѣлью возбудить въ духѣ зрителя самостоятельный образъ на подкладкѣ внѣшняго образа, созданнаго художникомъ, причемъ формы, взятыя имъ изъ природы, служатъ только средствомъ для художественнаго впечатлѣнія, опорой для духовнаго творчества, возбуждаемаго въ зрителѣ, а не единственной цѣлью художественнаго произведенія. Воспроизведеніе миніатюры въ большомъ видѣ сплошь да рядомъ равносильно новой композиціи: пропорціи тѣла, отношенія свѣта и тѣни, эффекты общаго плана являются совершенно иными. Этого закона не соблюли поклонники Брюллова, вообще отлично владѣвшаго рисункомъ, и, смѣю сказать, испортили его картины, назначенныя въ аттикъ.

Работы нашихъ мозаичистовъ для Исакіевскаго собора составляютъ послѣднее слово мозаичнаго искуства въ Европѣ. Въ точности воспроизведенія живописныхъ произведеній идти далѣе невозможно. Мозаика достигла совершенства, какъ служебное орудіе живописи. Но такъ какъ подобный результатъ составляетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и полное отрицаніе самостоятельности мозаичнаго искуства, самобытности его, засвидѣтельствованной цѣлымъ рядомъ великихъ памятниковъ древне-христіанскаго, византійскаго и западнаго средне-вѣковаго искуства. Доменику Гирландайо приписывается изреченіе, что «мозаика есть вѣчная живопись»; но великій мастеръ фрески едва ли имѣлъ въ виду, что мозаика должна быть только повтореніемъ живописи. Когда Ломоносовъ показалъ первые образцы новой русской мозаики, Третьяковскій совершенно справедливо замѣтилъ, что камешками и стеклышками нельзя достигнуть того, что доступно только кисти и палитрѣ живописца. Три столѣтія мозаика безъ устали копировала картины. Изученіе древностей искуства привело къ болѣе правильнымъ воззрѣніямъ на значеніе мозаики, выяснило особыя условія, спеціальную ея цѣль, какъ искуства, и заставляетъ открыть ей новые пути, на которыхъ

совершенствованіе такъ же безконечно для мозаики, какъ и для архитектуры, живописи и ваянія.

Это новое направленіе, быть можетъ, уже предчувствовалось при реставраціи древнихъ мозаикъ Италіи, но впервые смѣло и рѣшительно было указано и оправдано на дѣлѣ въ недавнее время во Франціи.

Самое юное изъ правительственныхъ мозаичныхъ заведеній—въ Парижѣ. Съ конца прошлаго вѣка до 1831 года, въ Парижѣ прозябала небольшая казенная мастерская, давшая въ теченіи всего своего существованія только одну мозаику аллегорическаго содержанія и нѣсколько незначительныхъ подѣлокъ. Дѣло прекратилось, не оставивъ сожалѣній о себѣ. Затѣмъ, въ 1876 году, были вызваны итальянскіе мозаичисты, и въ Луврѣ вновь открылась національная мозаическая мастерская, съ бюджетомъ въ 25,000 франковъ. Новая школа отвергла римскія традиціи и возвращается къ преданіямъ древне-христіанскихъ мозаикъ. Она справедливо полагаетъ, что, даже при громадномъ разнообразіи оттѣнковъ, смальты никогда не будутъ въ состояніи состязаться съ кистью и палитрою живописца и, подобно имъ, передавать тончайшіе переливы свѣтотѣни, но что пониманіе средствъ мозаики и соотвѣтственное употребленіе смальтъ составляютъ спеціальный характеръ мозаики, требующій особаго таланта, какъ и живопись. Изученіе древнихъ мозаикъ привело къ первобытной простотѣ какъ въ композиціи, такъ и въ исполненіи. Оказалось, что полное впечатлѣніе достигается даже въ томъ случаѣ, когда въ распоряженіи мозаичиста находится всего нѣсколько сотенъ смалатъ. Еще Муціано довольствовался восемью тонами для лица, а въ мозаикахъ Равенны для того же употребляется не болѣе четырехъ. Послѣ нѣсколькихъ опытовъ производства мозаики въ Парижѣ, въ нынѣшнемъ году открыта уже большая мозаика въ апсидѣ Пантеона, изображающая Христа, Богоматерь, Ангела Франціи, Жанну Даркъ и св. Женевьеву, по композиціи Эбера (Hebert). Всѣ фигурѣ—на золотомъ полѣ и выдержаны въ строгомъ и спокойномъ тонѣ. Мозаику упрекаютъ въ нѣсколько аскетической худобѣ и длинѣ фигуръ; но, во всякомъ случаѣ она является пріятнымъ и желаннымъ явленіемъ, обѣщающимъ новую жизнь мозаическому искуству. Можетъ быть, въ началѣ, новые мозаичисты и въ самомъ дѣлѣ увлекутся пристрастіемъ къ старинѣ: время сгладитъ излишнее, и, въ результатѣ, мозаика пробьетъ себѣ свой настоящій путь. Марсельскій соборъ пошелъ еще далѣе въ этомъ направленіи. Композиціи Ревуеля составлены совершенно въ стилѣ мозаикъ мавзолея

Галлы Плацидіи и состоятъ изъ однихъ символическихъ орнаментовъ, безъ человѣческихъ фигуръ. Въ этомъ же архаическомъ стилѣ производится заново мозаичное украшеніе Ахенскаго собора.

Историческій обзоръ мозаики приводитъ къ заключенію, что это искуство стоитъ въ самой тѣсной, неразрывной связи съ храмовой архитектурой и является ея необходимымъ дополненіемъ тамъ, гдѣ средства архитектуры оказываются недостаточными, именно въ убранствѣ внутреннихъ стѣнъ храма. Съ развитіемъ грамотности и первоначальнаго обученія, въ системѣ котораго религія должна занимать важное, если не первенствующее, мѣсто, живописное убранство храма едва ли должно преслѣдовать цѣль, бывшую у него въ первые вѣка христіанства,—быть книгой для безграмотныхъ; едва ли нуженъ такой полный эпическій пересказъ евангельской исторіи, который развитъ на стѣнахъ монреальскаго собора. Мѣсто фактическаго поученія должно быть отдано созерцательно-религіозному назиданію, для котораго не составляетъ необходимости фактическая полнота, которое довольствуется только духовнымъ зерномъ, заключеннымъ въ оболочкѣ факта. Одухотвореніе факта должно постепенно, по мѣрѣ усвоенія его молящимся, перейдти въ символизмъ. Намекъ на фактъ, когда онъ нашелъ себѣ соотвѣтствующій и понятный для всѣхъ символъ, гораздо сильнѣе возбуждаетъ дѣятельность души, чѣмъ самое совершенное натуралистическое представленіе. Музыка однимъ безсловеснымъ сочетаніемъ незримыхъ звуковъ могущественнѣе всего овладѣваетъ настроеніемъ собравшихся въ храмъ, гдѣ она допускается въ богослуженіи. Простая и глубокая по своимъ идеямъ орнаментація древне-христіанскихъ храмовъ, подземныхъ и надземныхъ, быть можетъ, представляетъ лучшій типъ храмоваго украшенія. Но исключительное господство символизма могло удовлетворять только впечатлительную и легко-воспріимчивую натуру сирійцевъ и малоазіатскихъ грековъ, составлявшихъ первый контингентъ христіанскихъ общинъ-церквей въ Европѣ. Современнымъ, положительнымъ натурамъ уже трудно удовлетвориться такими отдаленными и позабытыми намеками, изъ какихъ состоитъ, напр., новая мозаика марсельскаго собора. Иконоборческая эпоха въ Византіи доказала, какъ дорого европейскому христіанству антропоморфическое начало въ религіозномъ искуствѣ. Такимъ образомъ, человѣческія фигуры составляютъ неизбѣжное и необходимое условіе храмовой мозаики. Однако такія изображенія не должны выходить за предѣлы зданія, посвященнаго бесѣдѣ души съ Бо-

гомъ; они должны держаться въ той неземной области, гдѣ душа ищетъ помощи и покоя. Эти фигуры должны напоминать не живыхъ современниковъ, но людей, побѣдоносно прошедшихъ бурное море житейское и ставшихъ намъ примѣромъ и заступниками предъ Божествомъ, или же небесныхъ духовъ, посредниковъ между небомъ и землею. Эти образы не должны имѣть осязательной реальности людей, живущихъ среди земной обстановки. Они должны быть «облакомъ свидѣтелей», какъ прекрасно называетъ усопшихъ святыхъ «Посланіе къ евреямъ». Такой «облачный» характеръ составляетъ, по нашему мнѣнію, необходимое условіе цѣлесообразной орнаментаціи храма. Поэтому здѣсь нѣтъ необходимости и въ пейзажѣ. Онъ, безъ ущерба композиціи, можетъ быть намѣченъ самыми общими чертами, какъ на великихъ фрескахъ Джотто, Мазаччо и Микеля Анджело, или же, какъ на древнихъ мозаикахъ Рима и Равенны, вовсе опущенъ и замѣненъ золотымъ или лазоревымъ фономъ. Историческая обработка священныхъ изображеній на стѣнахъ храма не составляетъ вообще никакой необходимости, коль скоро она не помогаетъ характеристикѣ отдѣльныхъ личностей.

При такомъ уясненіи и упрощеніи задачъ украшенія храма, естественно упрощается и самое исполненіе. Въ тѣхъ немногихъ храмахъ, гдѣ возможно примѣнить дорогую мозаическую работу, однѣ верхнія стѣны должны покрываться изображеніями. На высотѣ пропадаютъ всѣ утонченныя красоты живописи, если она не произведена декоративно. Этотъ декоративный принципъ всего болѣе свойственъ мозаикѣ: два или три оттѣнка основнаго цвѣта, съ просвѣтами, наложенными золотомъ, вполнѣ достаточны для того, чтобы достигалось полное впечатлѣніе. При однообразномъ и неглубокомъ фонѣ, всѣ фигуры должны ясно обрисовываться на одномъ, или—самое бо́льшее—на двухъ планахъ. Въ этомъ отношеніи, мозаика не должна порывать свою генетическую связь съ барельефомъ, послужившимъ ей первоначальнымъ образцомъ. Центральнымъ пунктомъ мозаическаго украшенія должна служить алтарная апсида, такъ неудачно и нехудожественно закрываемая у насъ иконостасомъ. Вызванный паденіемъ каменной архитектуры и вытянувшійся въ деревянныхъ постройкахъ нѣсколькими высокими ярусами, иконостасъ въ настоящее время составляетъ одно изъ важныхъ препятствій для усилій художника сосредоточить вниманіе молящихся на апсидѣ, на «Святая Святыхъ».

Прочность мозаики доказана неоспоримо. Внѣ катакомбъ, всѣ

памятники древне-христіанской живописи, за самыми ничтожными исключеніями, давно погибли. Не будь мозаикъ, мы ничего не знали бы о состояніи монументальнаго искуства до самаго XIV вѣка. Такая нерушимость какъ нельзя болѣе прилична храму, гдѣ о вѣковѣчной истинѣ вѣщаютъ вѣковѣчные образы. Запустѣли дворцы вельможъ, измѣнили свое назначеніе палаты правительственныхъ собраній, купеческихъ и другихъ корпорацій, лишивъ пышную орнаментацію своихъ стѣнъ всякаго инаго жизненнаго значенія, кромѣ художественнаго; одни храмы живутъ прежней жизнью, собирая къ себѣ большинство посѣтителей не изъ интересовъ эстетики и исторіи, а ради удовлетворенія душевной потребности въ молитвѣ. Поэтому вѣковѣчная мозаика находитъ себѣ и до сихъ поръ самое настоящее мѣсто въ храмѣ, и появленіе ея едва ли умѣстно напримѣръ въ стѣнахъ парижскаго опернаго театра. Древнія базилики, средневѣковые соборы, до сихъ поръ вѣрно служатъ свою службу, тогда какъ театры безпрерывно требуютъ новыхъ усовершенствованій, приспособленій, перестроекъ, и стѣны ихъ съ драгоцѣнными украшеніями не представляютъ никакой гарантіи долговѣчности, будучи въ постоянной зависимости отъ самой прихотливой и измѣнчивой изъ человѣческихъ потребностей— отъ потребности наслажденія.





Рисунки, приложенные къ настоящему выпуску.

1. **„На побывкахъ у сына, à l'eau-forte Н. С. Мосолова съ картины В. Е. Маковскаго**. Предполагая помѣстить въ слѣдующемъ выпускѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ» очеркъ жизни и дѣятельности нашего европейски-извѣстнаго аквафортиста Н. С. Мосолова, представляемъ пока вниманію читателей образецъ его работы—еще нигдѣ не изданный эстампъ съ картины В. Е. Маковскаго: «На побывкахъ у сына». Эта картина, безъ сомнѣнія, очень памятна посѣтителямъ передвижной выставки 1883 года, на которой она была однимъ изъ самыхъ выдающихся нумеровъ среди жанровъ. Въ свое время, отдавая отчетъ объ этой выставкѣ (см. «Художественныя Новости», т. I, № 6, столб. 200), мы указали на эту картину, какъ на произведеніе, ярко отразившее въ себѣ лучшія качества высокодаровитаго художника—его рѣдкую наблюдательность, его умѣнье воспроизводить русскіе народные типы, его искуство оживлять ихъ неподдѣльнымъ выраженіемъ и составлять изъ немногихъ фигуръ сцены, полныя правды и смысла. Произведеніе, о которомъ идетъ рѣчь,—картинка очень маленькая, и въ ней всего два дѣйствующія лица, пожилая женщина-простолюдинка и ея сынъ; а между тѣмъ, сколько жизни въ ихъ нехитрыхъ фигурахъ, сколько теплоты и чувства! Нужда заставила бѣдную мать отдать мальчугана, свое любимое, а, можетъ быть, и единственное дѣтище, на годы въ ученье къ мастеровому. Какъ водится, не весело живется тамъ ребенку: онъ ходитъ замырашкою, испытываетъ колотушки и пинки, плохо спитъ и—главное—плохо ѣстъ. И вотъ, нѣжная родительница, урвавъ свободную минуту отъ своего дѣла, пришла навѣстить бѣдняжку и принесла ему посильные гостинцы — калачъ и кувшинъ молока или квасу. Какъ не кормленный нѣсколько дней звѣренокъ, вцѣпился мальчикъ голодными зубами въ ѣду, забывъ даже о матери, которая грустно и любовно смотритъ на его наслажденіе.

Содержаніе этой сцены—очень не сложное, но она выхвачена цѣликомъ изъ дѣйствительности и разыграна художникомъ съ удивительнымъ умомъ и мастерствомъ: позы и сына, и матери, ихъ движеніе,—какъ нельзя болѣе, естественны; ихъ лица чуть не говорятъ. Не мудрено, что такой граверъ, какъ г. Мосоловъ, увлекся этою чудесною картинкою и приложилъ къ ея воспроизведенію свою иглу, изощренную трудомъ надъ передачей Рембрандта и другихъ великихъ живописцевъ. Подобно большинству лучшихъ произведеній современной русской живописи, картина «На побывкахъ у сына» не избѣжала рукъ П. М. Третьякова и попала въ великолѣпную картинную галерею, которую онъ собираетъ въ Москвѣ съ такимъ толкомъ и настойчивостью.

Слѣдуя своему обычаю, къ настоящей замѣткѣ о картинѣ прибавимъ краткія біографическія свѣдѣнія объ ея авторѣ. Владиміръ Егоровичъ Маковскій принадлежитъ къ артистической семьѣ, которая останется всегда памятна въ исторіи отечественнаго искуства: отецъ его—горячій любитель и рѣдкій знатокъ художествъ, сдѣлавшій въ свое время очень много на пользу развитія въ Москвѣ артистическаго вкуса и образованія; старшій братъ Владиміра Егоровича — извѣстный профессоръ-портретистъ; другой братъ и сестра также трудятся съ честью на поприщѣ живописи. Владиміръ Егоровичъ род. въ Москвѣ, въ 1846 г. и получилъ художественное образованіе въ тамошнемъ училищѣ живописи и ваянія, но своими успѣхами обязанъ больше всего собственному врожденному дарованію и усердному изученію природы. Въ 1865 г., будучи, слѣдовательно, всего девятнадцати лѣтъ, онъ былъ удостоенъ первостепенной серебряной медали, за представленную въ Академію художествъ картину: «Мастерская художника». Затѣмъ, въ 1869 г., онъ получилъ золотую медаль за экспрессію въ картинѣ «Ночное», и въ 1873 г. признанъ академикомъ. Неустанно работая, онъ съ самыхъ тѣхъ поръ, какъ сдѣлался самостоятельнымъ художникомъ, не пропускалъ ни одного года безъ того, чтобы не выставлять для публики новыхъ своихъ произведеній, которыя всегда привлекали къ себѣ вниманіе и знатоковъ искуства, и профановъ своею жизненностью, юморомъ, а нерѣдко и серіозною мыслью. Изъ лучшихъ его работъ, укажемъ лишь на нѣкоторыя. Таковы: «Любители соловьевъ» (за нее художникъ получилъ званіе академика), «Пріемная у доктора», «Прогулка», (всѣ три у П. М. Третьякова); «У мироваго» (у К. Т. Солдатенкова), «Пѣвчіе» (у г. Боткина), «Осужденный» (у Д. В. Стасова), «Толкучій рынокъ въ Москвѣ», «Крахъ банка» и проч.

2. «**Феба**», **снимокъ съ бюста**, **работы герцогини Аделаиды Кастильоне-Колонна**, слѣдуетъ къ напечатанной въ настоящемъ выпускѣ статьѣ объ этой художницѣ. О немъ говорится на 52 страницѣ этого выпуска.

3. «**На псарномъ дворѣ**», **снимокъ съ картины** молодаго талантливаго художника **А. Кившенко**, бывшей въ прошломъ году на общей академической выставкѣ и, по рѣшенію выставочнаго жюри, купленной Академіею на счетъ Высочайше пожалованныхъ ей 20,000 рубл. для художественныхъ пріобрѣтеній. Пока еще неизвѣстно, останется ли эта картина въ галереѣ самой Академіи, или будетъ отослана въ одинъ изъ провинціальныхъ музеевъ, между которыми распредѣляются нькоторыя изъ вещей, пріобрѣтенныхъ на означенную сумму. Куда бы она ни поступила, вездѣ будетъ она выдаваться изъ ряда другихъ картинъ, благодаря своему прекрасному сочиненію и искусному исполненію. Содержаніе этой картины не нуждается въ длинномъ объясненіи: молодой помѣщикъ съ женою

Рис. Ж. Б. Грёзъ.

Фототипія В. Штейнъ и К°. Спб.

пришелъ на псарню во время кормленія собакъ; старшій изъ псарей, держа въ полѣ своего кафтана маленькихъ щенятъ, показываетъ ихъ господамъ; нѣсколько борзыхъ смотрятъ на привычныхъ гостей, другія—ссорятся за кость, третьи, такъ или иначе, выражаютъ свой аппетитъ. Въ картинѣ прекрасно исполнены какъ пейзажная часть, такъ и фигуры; но въ особенности хорошо переданы типы собакъ и ихъ движенія.

4. «**Внутренность римской остеріи**», **картина А. А. Риццони**, воспроизведенная въ нашемъ снимкѣ, находится въ галереѣ русской живописи въ Академіи художествъ. Это—одна изъ работъ, исполненныхъ художникомъ въ бытность его въ Италіи, въ качествѣ пенсіонера Академіи, и доставившихъ ему, по возвращеніи въ Петербургъ, въ 1868 г., званіе профессора. Считаемъ излишнимъ предлагать описаніе этой удивительно-тонко, совсѣмъ въ пріемѣ миньятюры, написанной картины, точно такъ же, какъ и приводить біографическія свѣдѣнія объ ея авторѣ: то и другое можно найдти въ первой части каталога академической картинной галереи, изд. 1872 г.

5) «**Отправленіе къ кормилицѣ**», **снимокъ съ рисунка Ж. Б. Грёза**. Романы, писанные художниками—большая рѣдкость. Говоря это, мы разумѣемъ романы, писанные не перомъ, а кистью. Если художникъ и изобрѣтаетъ иногда тэму, могущую доставить содержаніе цѣлому разсказу, то онъ обыкновенно ограничивается изображеніемъ только на одномъ полотнѣ и только одного эпизода изъ жизни своихъ героевъ, останавливаясь приэтомъ на самомъ главномъ эпизодѣ, стараясь разомъ очертить положеніе и характеры дѣйствующихъ лицъ и оставляя зрителю просторъ догадываться о томъ, что предшествовало изображенному факту и что послѣдуетъ за нимъ. Конечно, этотъ путь—самый естественный въ искуствѣ. Тѣмъ не менѣе бывали примѣры, хотя и рѣдкіе, что художникъ задумывалъ цѣлую серію изображеній, связанныхъ между собою общею тэмою, выводящихъ на сцену одни и тѣже лица въ послѣдовательномъ ходѣ ихъ жизни и взаимныхъ отношеній—словомъ, сочинялъ цѣлую повѣсть, или романъ, для изложенія не на бумагѣ, а въ рядѣ картинъ. Писать подобные живописные разсказы любилъ Гогартъ и голландскій живописецъ Корнелисъ Тростъ, и имъ однимъ, сколько помнится, удавалось приводить въ исполненіе такое предпріятіе; у другихъ художниковъ затѣя не шла дальше составленія плана живописнаго романа, или изготовленія одной, много двухъ, сценъ изъ числа намѣченныхъ въ этомъ планѣ. Къ такимъ художникамъ принадлежалъ и знаменитый Грёзъ. Въ оставшихся послѣ него бумагахъ нашелся проектъ нравственнаго романа, во вкусѣ тогдашней эпохи и друга художника, Дидро. Романъ этотъ долженъ былъ состоять изъ двадцати-шести картинъ, подъ общимъ заглавіемъ: «Базиль и Тибò, или два воспитанія». Въ проектѣ, писанномъ собственноручно Грезомъ и хранящемся теперь, какъ кажется, въ Парижской публичной библіотекѣ, подробно изложено содержаніе каждой задуманной сцены; для нѣкоторыхъ изъ нихъ, по свидѣтельству Revue universelle des arts (іюль 1860 г.), были даже сдѣланы рисунки, разошедшіеся по разнымъ рукамъ. Содержаніе этихъ рисунковъ иногда не строго соотвѣтствуетъ намѣченному въ проектѣ, такъ какъ художникъ, изображая карандашемъ и кистью ту или другую сцену, по необходимости долженъ былъ дѣлать отступленія отъ первоначальной идеи, въ видахъ понятности и живописности композиціи. Зная это, мы обратили вниманіе на одинъ эскизъ Грёза въ богатомъ собраніи его рисунковъ, принадлежащемъ библіотекѣ нашей

Академіи: онъ, очевидно, относится къ тому же циклу романа «Базиль и Тибо», а именно соотвѣтствуетъ № 2 проекта, хотя и представляетъ сцену въ иномъ видѣ. Въ рукописи Грёза содержаніе этого нумера изложено такъ: «Малютку Тибо отправляютъ къ кормилицѣ. Представить моментъ, когда его выносятъ изъ комнаты матери. Кормилица получила его на руки и собирается сѣсть съ нимъ на лошадь, стоящую у крыльца. Мать лежитъ въ постелѣ и держитъ въ рукахъ чашку бульона, поданную ей сидѣлкою; мужъ—подлѣ нея и, повидимому, мало интересуется отъѣздомъ сына. Бабушка, взявъ мужа кормилицы за руки, растроганно проситъ его заботиться о внукѣ». Въ академичесномъ рисункѣ, общая идея композиціи осталась таже, но дѣйствіе перешло изъ комнаты подъ открытое небо, вслѣдствіе чего не явилось постели съ матерью и ухаживающей за нею женщины; отецъ играетъ болѣе естественную и симпатичную роль, поправляя пеленки ребенка на рукахъ кормилицы; бабушка нѣжно обращается къ самой этой женщинѣ, а не къ ея мужу, которому дано вполнѣ умѣстное занятіе—увязывать пожитки ребенка по бокамъ лошади, или, вѣрнѣе, мула. Наконецъ, къ главнымъ дѣйствующимъ лицамъ прибавлены побочныя фигуры, сообщающія картинѣ оживленіе, но не запутывающія ея композиціи. Отъ всего этого сцена только выиграла, и можно съ увѣренностью сказать, что если бы, по издаваемому нами эскизу, Грёзъ написалъ картину масляными красками, то она не уступала бы «Деревенской Невѣстѣ», «Чтенію Библіи», «Отцовскому проклятью» и другимъ всесвѣтно знаменитымъ его произведеніямъ.



ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ТРЕТІЙ

Выпускъ 2

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О. 2 лин. 7.
1885.



1039



ОХОТНИКЪ.

Картина Л. Кнауса.



Объ идеалѣ въ области пластическаго искуства.

Статья Н. Д. Ахшарумова.

VI.

Второй принципъ оцѣнки, это—*вліяніе* изображаемаго характера на самого себя и на окружающихъ. Вліяніе это можетъ быть *благотворно* и, наоборотъ, можетъ быть *пагубно*; но для художественной оцѣнки это различіе не даетъ ни ясно-опредѣленнаго, ни постояннаго указанія. Тэнъ, впрочемъ, не утверждаетъ этого; мало того, онъ утверждаетъ повидимому противное, говоря, что *въ равныхъ условіяхъ* («toutes choses égales d'ailleurs») *мы цѣнимъ выше изображеніе характера благотворнаго*. Но онъ не рѣшается заключить изъ этого, чтобы даже и «въ равныхъ условіяхъ» мѣра художественнаго достоинства была прямо пропорціональна степени благотворности. Какъ дальше увидимъ, онъ имѣетъ на то достаточныя причины.

Второй анализъ, — говоритъ онъ — укажетъ намъ новый способъ повѣрки и мѣру достоинства, пріобрѣтаемаго характеромъ, смотря по тому, въ какой степени онъ достигаетъ, какъ сила, то собственнаго своего уничтоженія, то развитія, черезъ уничтоженіе или развитіе личности и среды, въ которой послѣдняя дѣйствуетъ. Начнемъ съ «человѣка нравственнаго» и съ поэтическихъ произве-

деній, его выражающихъ. Мы сплошь и рядомъ видимъ, какъ единицы и общества процвѣтаютъ, усиливаются, или же встрѣчаются съ неудачей въ своихъ предпріятіяхъ, разстраиваются и гибнутъ. И всякій разъ, разсматривая ихъ жизнь, какъ цѣлое, мы находимъ, что ихъ паденіе объясняется какимъ-нибудь кореннымъ порокомъ организаціи, утрировкой какого-нибудь стремленія, несоразмѣрностью положенія со способностями, равно какъ, съ другой стороны, и успѣхъ имѣетъ причиною стойкость внутренняго равновѣсія, умѣренность аппетитовъ и энергію способностей. Въ бурномъ потокѣ жизни, характеры наши—это грузы или поплавки, которые или топятъ насъ, или поддерживаютъ въ борьбѣ и выносятъ наверхъ. Надо, стало быть, жить, и въ виду этой, самой естественной изо всѣхъ, нуждъ, понятно, что тѣ способности разума или воли, которыя помогаютъ ея удовлетворенію, должны быть признаны благотворными, и обратно. Тэнъ исчисляетъ первыя очень подробно въ философѣ или ученомъ, въ правителѣ и въ художникѣ; но объ обратныхъ—ни слова. Затѣмъ онъ переходитъ къ волѣ, и въ сферѣ ея повторяетъ тоже, опять-таки проходя молчаніемъ темныя ея стороны. Далѣе—нѣсколько общихъ мѣстъ *о любви*, какъ о высшей изъ всѣхъ способностей, дѣлающихъ жизнь недѣлимаго благотворною для другихъ людей—для товарища, друга, жены, для семейства, для общества, человѣчества, и — конецъ. Читатель долженъ довольствоваться этимъ одностороннимъ перечнемъ, принимая его за градацію нравственныхъ величинъ, цѣнимыхъ по степени ихъ благотворности, и не спрашивая, какъ примыкаетъ къ этой градаціи лѣстница вредныхъ и гибельныхъ свойствъ или типовъ характера. Начинается ли она тамъ, гдѣ другая кончается, на нулѣ полезности, и затѣмъ, какъ ска́ла термометра, опускается просто внизъ, представляя собою градацію отрицательныхъ величинъ, зловредность которыхъ ростетъ соразмѣрно съ силой характеровъ, и послѣдними ступенями уходитъ изъ глазъ въ то мѣсто, гдѣ полагается плачъ и скрежетъ зубовный?... Или?... Но скала нравственныхъ величинъ, въ дѣйствительной жизни не допускаетъ двойственности, и какъ ни смотрѣли бы мы на этотъ вопросъ, мысль отказывается поставить, рядомъ съ градаціей благотворныхъ свойствъ, градацію зла и гибели, цѣнимую прямо пропорціонально силѣ ея степеней. Отъ этого, вѣроятно, Тэнъ и проходитъ ее молчаніемъ. Въ итогѣ,—опять темно, и мы не видимъ передъ собою пути.

Остается, какъ выходъ, другая ска́ла, основанная на классификаціи литературныхъ произведеній. Если дѣйствительно, какъ увѣ-

ряетъ Тэнъ, она параллельна первой и совпадаетъ съ нею ступень въ ступень, то, быть можетъ, она разъяснитъ загадку. И точно, у автора, разъ онъ ступилъ на знакомую почву, замѣтно развязывается языкъ. Между двумя поэтическими произведеніями, говоритъ онъ, съ одинаковыхъ мастерствомъ исполненія ставящими на сцену равныя по размѣру «силы естественныя», то, которое изображаетъ героя, будетъ, конечно, выше того, которое изображаетъ тряпку. Это намъ объясняетъ не разъ повторенную формулу: «Toutes choses égales d'ailleurs», т.-е. «при равенствѣ другихъ данныхъ» и проч. Но какимъ образомъ герой и тряпка могутъ служить воплощеніемъ равныхъ естественныхъ силъ—это опять-таки мудрено понять. Художественное достоинство изображенія ихъ, сколько мы понимаемъ, дѣйствительно можетъ быть равносильно; но и въ художественной классификаціи Тэнъ ставитъ типы тряпичныхъ людей на самой низшей ступени, такъ какъ они представляютъ собою нули полезности. Это—типы, излюбленные комедіей и реалистическимъ романомъ: глупцы, эгоисты и трусы, тупые и грубые пошляки—именно тѣ, прибавляетъ Тэнъ, которые изобилуютъ въ жизни дѣйствительной и даютъ такую богатую пищу насмѣшкѣ. Такое признаніе, наконецъ, рѣшаетъ вопросъ, какъ и можно было предвидѣть, въ сторону двойственной ска́лы. Если на низшей ступени стоятъ нули полезности, то вся остальная градація поэтическихъ цѣнностей, разумѣется, должна идти вверхъ, возрастая въ достоинствѣ прямо пропорціонально силѣ характеровъ и очень мало, или почти независимо отъ того, благотворно или зловредно онѣ вліяютъ на человѣка. Toutes choses égales d'ailleurs, полезныя, какъ сюжетъ поэтическихъ произведеній, для насъ выше вредныхъ, но не настолько, чтобы измѣнить существенный смыслъ оцѣнки. Къ несчастію, эта основная двусмысленность вовлекаетъ Тэна въ самыя вопіющія противорѣчія, то съ очевидностью, то съ своею собственною системой. Такъ напримѣръ, на самой низшей ступени и на ряду съ ничтожнѣйшими литературными произведеніями, мы находимъ огуломъ всѣхъ комиковъ, всю сатиру и всѣ юмористическіе романы, и между ними, на первомъ мѣстѣ, не менѣе какъ Мольера. Но если попалъ сюда уже Мольеръ, то почему бы не отнести сюда же Аристофана и Ювенала, Раблѐ, Гоголя и такъ далѣе? Fiat justicia! Система—прежде всего, а система требуетъ жертвъ, и Тэнъ, скрѣпя сердце, приноситъ ихъ. Если онъ не отнесъ къ тому же разряду своего друга Бальзака и высоко-уважаемаго имъ Диккенса, то, къ счастію своему, онъ имѣлъ на это достаточные резоны. У Дик-

кенса и Бальзака, вотъ видите, между несчетнымъ множествомъ всякаго рода тряпичныхъ характеровъ, попадаются иногда и добродѣтельныя фигуры. У Диккенса есть его ангельскія Агнесы, Эсѳири и проч., а у Бальзака — его добродѣтельныя Маргариты Клейсъ, Евгеніи Грандѐ, Д'Эспаръ и деревенскіе доктора. Но у Мольера нѣтъ исключеній: маркизы, лакеи, педанты и лекаря, Дандены, Тартюфы и Гарпагоны—всѣ, сплошь, неприглядны и низменны Жестокость такого приговора, разумѣется, смягчена всевозможными пропусками и оговорками. Изъ массы художественныхъ произведеній, въ низшій разрядъ занесены цѣликомъ только «Очерки изъ мѣщанскаго быта» Моньѐ, а изъ шедёвровъ указаны поименно только отдѣльные типы. Они молъ—плохой и дешевый товаръ, а о комедіяхъ и романахъ, которые ихъ заключаютъ, вы вправѣ думать что̀ вамъ угодно. Если вы и рѣшитесь отнести ихъ, съ одной стороны, къ тому же разряду, то, можетъ быть, съ другой стороны, вы оправдаете ихъ высокоталантливыхъ (талантъ вѣдь у него оговоренъ въ числѣ «прочихъ данныхъ»), если не геніальныхъ авторовъ. Избранный ими родъ, вотъ видите ли, таковъ. Задавшись неблагодарной задачей писать людей безъ прикрасъ, такими, какими ихъ находимъ въ дѣйствительной, обыденной жизни, эти авторы были вынуждены изображать ихъ во всемъ ихъ естественномъ безобразіи, не умытыми, такъ сказать, и не прошедшими черезъ очистительное горнило искуства. Но великіе мастера, на которыхъ требованія ихъ рода или любовь къ голой правдѣ возлагали трудъ изученія этой жалкой породы, прикрыли все-таки разными ухищреніями низость и безобразіе изображенныхъ ими характеровъ. Они часто дѣлаютъ изъ нихъ темый фонъ, чтобы усилить явственность и эффектъ какой-нибудь главной фигуры. Это—обыкновенный пріемъ романистовъ, и мы можемъ его изучить въ «Донъ-Кихотѣ» Сервантеса, въ «Евгеніи Грандѐ» Бальзака, въ «Мадамъ Бовари» Флобера. Или они озлобляютъ насъ противъ изображаемаго лица, заставляютъ его терпѣть неудачу за неудачей, возбуждаютъ противъ него въ читателѣ злорадный и мстительный смѣхъ и показываютъ намѣренно всѣ несчастныя слѣдствія его нравственной несостоятельности, преслѣдуютъ и изгоняютъ изъ жизни порокъ, въ немъ преобладающій. Враждебно-настроенный зритель удовлетворенъ; онъ торжествуетъ при видѣ наказанной глупости или эгоизма, не менѣе, какъ при зрѣлищѣ торжествующей добродѣтели или силы. Это—излюбленный способъ комическихъ драматурговъ; но и романисты имъ пользуются, и вы найдете его не только въ «Жеман-

ныхъ барыняхъ», въ «Школѣ женъ», въ «Ученыхъ женщинахъ» и въ другихъ подобныхъ вещахъ Мольера, но и въ «Томѣ Джонсѣ» Фильдинга, въ «Мартинѣ Чузльвитѣ» Диккенса, въ «Старой дѣвѣ» Бальзака. Но постоянное зрѣлище этого рода карликовъ и калѣкъ наконецъ возбуждаетъ въ читателѣ чувство усталости, смѣшанной съ отвращеніемъ, даже досады и горечи; а если они занимаютъ весь первый планъ, то насъ начинаетъ тошнить. Противно видѣть одну только мелкую гадину, даже когда ее и давятъ, и мы требуемъ отъ писателя, чтобы онъ показалъ намъ породу, болѣе сильную, и характеры, болѣе благородные.

На этой ступени лѣстницы — продолжаетъ Тэнъ — мы находимъ типы могучіе, но неполные и страдающіе отсутствіемъ равновѣсія. Какая-нибудь одна страсть, одна способность, или наклонность, развита въ нихъ непомѣрно, какъ органъ, гипертрофированный въ ущербъ остальнымъ, виновникъ неизрѣченныхъ страданій и постоянныхъ разстройствъ. Они составляютъ обычную тэму драмы и психологическаго романа, ибо такіе люди, по самой природѣ своей, способнѣе всѣхъ другихъ служить драматическому писателю поставщиками фатальныхъ, безвыходныхъ положеній, гибельныхъ столкновеній и глубокихъ душевныхъ перипетій, а моралистъ находитъ въ нихъ неисчерпаемый матерьялъ для психологическаго и психопатическаго анализа. Мы ихъ находимъ въ избыткѣ у трагиковъ всего свѣта и попреимуществу у Шекспира, а изъ философовъ-романистовъ, прежде и чаще всего у Бальзака. Любимый сюжетъ ихъ—это сила, гигантская по размѣру, но гибельная для всѣхъ окружающихъ, и прежде всего для ея обладателя. Главное дѣйствующее лицо у нихъ—большею частію маніакъ или извергъ. Оно одарено отъ природы самыми тонкими и могущественными способностями, нерѣдко даже и великодушнымъ сердцемъ; но вслѣдствіе внутренняго, органическаго порока, или за недостаткомъ царя въ головѣ, эти самыя силы ведутъ его къ гибели или свирѣпствуютъ надъ другими людьми. Великолѣпная машина разлетается въ прахъ или давитъ прохожихъ. Это—судьба почти всѣхъ героевъ Шекспира. Нѣчто подобное, только безъ свѣжести, непосредственности созданія, измученное въ тяжелыхъ родахъ и съ печалью культурной старости на челѣ, Тэнъ находитъ и у Бальзака. Это—область глубокихъ, можетъ быть, глубочайшихъ литературныхъ и поэтическихъ произведеній. Читатель проникнутъ невольнымъ трепетомъ; словно ему открываютъ тайную суть вещей и сокровеннѣйшіе законы души человѣческой, общества и исторіи.

Но впечатлѣніе, которое они оставляютъ въ насъ, слишкомъ мучительно, а для человѣка постоянное напряженіе тяжело. Мы говоримъ себѣ наконецъ, что мы видѣли слишкомъ ужъ много фатальныхъ страстей, отчаянія и преступленій.

Еще ступень (у Тэна обыкновенно ихъ очень немного, рѣдко болѣе трехъ), еще одинъ шагъ, и мы наконецъ находимъ уже настоящихъ героевъ. Примѣровъ на этотъ разъ больше, чѣмъ можно было бы ожидать; но степень ихъ поэтическаго достоинства часто весьма сомнительна. Такія фигуры, какъ «Сидъ», «Поліевктъ», «Гораціи» у Корнеля, «Памелла», «Кларисса» и «Грандисонъ» у Ричардсона и проч., въ дѣйствительной жизни и въ смыслѣ полезностей могутъ претендовать на какой-угодно высокій чинъ; но, какъ художественные концепціи, они блѣдны и страдаютъ, всѣ сплошь, малокровіемъ. Гёте, въ своей «Ифигеніи»,—говоритъ Тэнъ—и Тэнисонъ, въ своихъ «Идилліяхъ», пытались подняться въ седьмое небо чистѣйшаго идеала; но этого рода оглядки назадъ, въ наше время, даже у такихъ мастеровъ искуства—не больше, какъ артистическія причуды или курьезы археологическаго диллетантизма. Высокіе идеалы требуютъ чистоты и простодушія раннихъ вѣковъ, съ ихъ наивнымъ эпосомъ, а на почвѣ изнѣженныхъ нравовъ и въ атмосферѣ тонкаго умственнаго развитія позднихъ цивилизацій процвѣтаетъ попреимуществу самый низменный, но за то самый правдивый типъ. Такими были вѣка Аристофана въ Греціи, Плавта и Ювенала въ Римѣ, Людовика XIV во Франціи, а также и отчасти нашъ. Трагедія же и трагическіе характеры свойственны переходному времени возмужалости. Но эта попытка классификаціи по культурнымъ періодамъ у Тэна едва затронута и въ своей догматической формѣ мало способствуетъ къ выясненію степеней достоинства по второму принципу. А такіе образцы высокаго идеала, какъ напримѣръ эпическіе герои Греціи, вмѣсто того, чтобы разсѣять, только усиливаютъ наше недоумѣніе. Мы спрашиваемъ себя невольно: чѣмъ заслужили эти любимцы боговъ, или игрушки ихъ олимпійскихъ интригъ, свою сульбу, въ конечномъ итогѣ счастливую или трагическую, и что̀ собственно благотворнаго или пагубнаго въ подобнаго рода характерахъ? Оцѣнка временъ Гомера такъ далека отъ нынѣшней, что самый вопросъ о ней выходитъ повидимому нелѣпъ. Немного поближе къ намъ, а потому какъ будто-бы и понятнѣе, обрисовываются характеры въ «Нибелунгахъ». Но если въ нихъ есть воистину геніально-очерченныя фигуры, то это, конечно, не Зигфридъ. Истинные герои этого эпоса и центръ

художественнаго его интереса — Кримгильда и Хагенъ, характеры до того трагическіе, что отъ нихъ не отрекся бы даже и самъ Шекспиръ. Но если есть типы, свидѣтельствующіе о равнодушіи поэтическаго искуства къ вопросу о степени благотворности изображаемаго характера, то эти послѣдніе два стоятъ между ними на первомъ мѣстѣ. Вопросъ этотъ, кстати сказать, самымъ тѣснѣйшимъ образомъ связанъ съ вторымъ принципомъ оцѣнки Тэна, но ни малѣйшей попытки рѣшить его мы не видимъ: авторъ проходитъ мимо него, словно не замѣчая оставленнаго имъ важнаго пробѣла. Невольно думается, что Тэнъ поставилъ его передъ своими слушателями прежде, чѣмъ онъ убѣдился, какой это жесткій орѣхъ, и какъ трудно будетъ его раскусить. А трудность эта не малая. Очень простой, повидимому, вопросъ объ утилитарномъ значеніи человѣческаго характера, дающемъ право цѣнить его, какъ извѣстную, измѣряемую величину полезности, на повѣрку оказывается однимъ изъ самыхъ запутанныхъ, и искуство, призываемое къ отвѣту на этотъ счетъ, имѣло бы, въ свою очередь, право спросить: да что же такое въ сущности «благотворный характеръ»? Условная категорія, не сопряженная въ жизни дѣйствительной неразрывнымъ образомъ ни съ какою другой и менѣе всѣхъ опредѣляющая живой характеръ, хотя и другія категоріи, какъ напримѣръ: героическій, гибкій, упорный и проч., опредѣляютъ его не ближе, чѣмъ характерный титулъ романа можетъ опредѣлить реальное его содержаніе. Возьмемъ, напримѣръ, героическій типъ. Въ жизни обыкновенно случается такъ, что избытокъ силъ, направленныхъ неуклонно къ одной высокой цѣли, такой избытокъ, помимо котораго трудно себѣ вообразить героя, съ другой стороны обусловленъ какою-нибудь несчастною слѣпотой или слабостью. Отелло — герой, и всѣ высокія качества, дѣлающія героя, въ немъ на лицо. И геройство его, въ смыслѣ полезности, не осталось безплодно. Оно заслужило ему любовь и высокое положеніе въ жизни. Но онъ, съ одной стороны, безпредѣльно довѣрчивъ—изнанка его благороднаго, рыцарскаго характера; съ другой, благодаря своей африканской крови, онъ ревнивъ, и ревность дѣлаетъ его подозрительнымъ именно тамъ, гдѣ онъ долженъ былъ бы безусловно вѣрить. Не подвернись однако Яго, онъ могъ бы, при всемъ отсутствіи равновѣсія въ складѣ характера, наслаждаться счастіемъ со своей молодою женой и дожить до глубокой старости безъ бѣды. Чего-либо безусловно пагубнаго въ характерѣ этого человѣка не было, и виновата въ его несчастіи прежде всего судьба, эта губи-

тельница героевъ. Такъ именно и понимали это первые трагики. Ничего пагубнаго, напримѣръ, въ характерѣ Антигоны не было, но судьба, избравшая ее очистительной жертвою за грѣхи отца (по смыслу преданія впрочемъ тоже невольные), поставила эту героиню въ такое фатальное положеніе, что она могла бы спастись не иначе, какъ измѣнивъ самымъ лучшимъ внушеніямъ своего сердца Въ итогѣ, она погибла, внушая глубокую жалость даже своимъ палачамъ. Такъ понимали греки трагическое, и въ сущности они были недалеки отъ истины. Ибо издревле и до сихъ поръ, люди гибнутъ не за одни злодѣйства и черныя преступленія, часто сходящія съ рукъ безнаказанно и оставляющія преступника даже въ мирѣ съ самимъ собой, а сплошь и рядомъ за самое лучшее, что̀ въ нихъ есть—за свою способность любить безпредѣльно идею или живое лицо и жертвовать своимъ личнымъ счастіемъ ради любви. Можно даже сказать, не слишкомъ преувеличивая, что такая способность, въ утилитарномъ смыслѣ, есть самая пагубная черта характера. И она постоянно все та же, и тысячелѣтія не измѣнили ее ни на грошъ; только нынче «толпа» и «чернь», или—еще новѣе—«среда», съ ея пагубными условіями, замѣнили греческую Моиру и римское Фатумъ. И разумѣется, эта конструкція раціональнѣе. Изъ этого мы не вправѣ еще заключить, конечно, чтобы характеры, теоретически говоря, не имѣли вліянія на судьбу человѣка. Но о вліяніи этомъ нельзя судить по практическимъ результатамъ, такъ какъ въ произведеніи этихъ послѣднихъ участвуютъ факторы, по существу своему совершенно неуловимые. Къ тому же, сплошные характеры, т.-е. вліяющіе всегда и рѣшительно въ одну сторону, существуютъ больше въ воображеніи; въ дѣйствительной же жизни до такой степени преобладаетъ сложный и смѣшанный типъ, что исключенія изъ него принадлежатъ уже къ категоріи нравственнаго недуга. Сюда относятся, кромѣ простыхъ маніаковъ, люди, сначала, быть можетъ, не больше какъ эксцентрическіе, но вслѣдствіе природной слабости, или подъ вліяніемъ потрясающихъ душу событій, подпадающіе подъ господство какой-нибудь дикой идеи или безумной страсти, и ставшіе, такъ сказать, ея рабами. Они любопытны, какъ матерьялъ для психіатра, и даже искуство пользуется ими не безъ успѣха, осмѣивая ихъ слабость и безразсудство, или иначе, ставя ихъ на ходули и придавая имъ дьявольскую окраску. Но ихъ эффектъ слишкомъ напоминаетъ то впечатлѣніе, которое мы выносимъ изъ дома умалишенныхъ, чтобъ можно было его признать здравымъ. О благотворномъ вліяніи тутъ, разумѣется, не стоитъ

и говорить: оно—нуль; но и пагубное вліяніе имѣетъ смыслъ болѣе внѣшній. Это—та пагуба, которая свойственна всякой смертельной или неизлѣчимой болѣзни. Чахоткой и сумашествіемъ тоже пользуется искуство; но, очевидно, они не существенныя черты характера. Это одно уже до извѣстной степени объясняетъ вопросъ, почему въ искуствѣ категорическія различія благотворнаго или пагубнаго характера не имѣютъ существеннаго значенія. Просто, оно не видитъ въ нихъ ничего неотъемлемо свойственнаго человѣческому характеру. И оно право. Каковъ бы ни былъ этотъ характеръ самъ по себѣ, благотворное или пагубное вліяніе его на судьбу человѣка и окружающихъ въ сущности—дѣло приспособленія личности къ тѣмъ житейскимъ условіямъ, противъ которыхъ она борется, или которымъ она вынуждена подчиняться. Съумѣлъ онъ ихъ одолѣть или приноровиться къ нимъ, и онъ счастливъ; нѣтъ—онъ страдалецъ, а иногда и жертва, но жертва не своего характера, а его несоотвѣтствія или непримиримости съ жизненной обстановкой. Способность приспособленія обстоятельствъ къ человѣку, или обратно, стало быть, главное, и мы можемъ ее цѣнить до извѣстной степени, т.-е. поскольку она измѣрима сама въ себѣ. Но насколько ея размѣръ достаточенъ для успѣха въ жизни—это опять-таки совершенно зависитъ отъ обстановки; а обстановка, въ силу своей измѣнчивости,—факторъ неуловимый. Нѣтъ такой силы и стойкости, которыхъ не сокрушила бы, при извѣстныхъ условіяхъ, сила судьбы, и въ такомъ случаѣ благотворнѣе было бы не бороться противъ нея, а уступить; но до какого предѣла бороться и гдѣ уступить—опять-таки невозможно сказать заранѣе. Другая оцѣнка, не по результатамъ, а по существу, хотя и доступнѣе, но, съ ея точки зрѣніи, вопросъ о счастіи или несчастіи человѣка въ жизни становится уже чѣмъ-то ребяческимъ. Характеръ можетъ быть идеально высокъ или чистъ, и тѣмъ не менѣе, въ обыкновенномъ, житейскомъ значеніи, безусловно гибеленъ. Смѣялись же римляне надъ христіанами, не постигая, изъ за чего они подвергаютъ себя гоненіямъ, и какъ можно боготворить какого-то нищаго, окончившаго позорною казнію на крестѣ. Наоборотъ, характеръ какого-нибудь Жиль-Блаза, съ его отсутствіемъ всякаго нравственнаго устоя, съ его лакейской уступчивостью и гибкостью, долженъ быть признанъ истинно-благотворнымъ. Но чуткость и ясновидѣніе искуства не могутъ быть введены въ обманъ такими иллюзіями, а потому о достоинствѣ его идеаловъ такъ трудно су-

дить по второму принципу Тэна. По крайности, это можно сказать о поэзіи.

Посмотримъ теперь, какъ примѣняется этотъ самый принципъ къ пластическому искуству.

VII

Взглянемъ на «человѣка физическаго» — говоритъ Тэнъ — въ связи съ изображающими его искуствами, и поищемъ, какіе черты характера для него благотворны. Первое мѣсто въ числѣ ихъ принадлежитъ, конечно, здоровью, ничѣмъ не надломленному, цвѣтущему. Болѣзненное и исхудалое, изнуренное, вялое тѣло стоитъ уже на пути къ разрушенію. По той же причинѣ, къ числу благотворныхъ качествъ слѣдуетъ отнести и чистоту природнаго типа, — условіе, которое поведетъ насъ далеко въ концепціи совершеннаго тѣла, ибо оно исключаетъ не только грубыя безобразія и уродства, но и сравнительно болѣе легкія искаженія, которыя производятъ въ пропорціяхъ и въ наружности недѣлимаго ремесло, профессія, образъ жизни и мода. У кузнеца — слишкомъ массивныя руки, у камнетеса — сгорбленная спина; у адвоката, чиновника, литератора и ученаго блѣдное или измученное лицо и вялые мускулы носятъ печать напряженнаго умственнаго труда и сидячей жизни. Вліяніе нашей одежды, особенно современной, тоже плачевно. Однѣ лишь вполнѣ просторныя, часто и безъ труда снимаемыя, обувь и одѣяніе древнихъ не искажаютъ тѣла. Узкіе башмаки наши сплющиваютъ пальца ногъ, корсеты и стяжка юпокъ у нашихъ женщинъ обезображиваютъ ихъ станъ. Зайдите лѣтомъ въ мужскую купальню и пересчитайте всѣ искаженія, между прочимъ, мертвенный или сизо-багровый цвѣтъ кожи. Она отвыкла отъ свѣта и воздуха, ткань ея потеряла свою упругость, зябнетъ и ежится отъ малѣйшаго вѣтерка; на воздухѣ она уже больше не до́ма и не въ согласіи съ окружающимъ; она также мало напоминаетъ здоровую кожу, какъ камень, только что вырытый изъ земли, напоминаетъ скалу, столѣтія жившую подъ дождемъ и солнцемъ. Оба утратили свой естественный цвѣтъ и смотрятъ откопанными, какъ изъ могилы. Слѣдуя далѣе этимъ путемъ и устраняя, одно за другимъ, всѣ искаженія, произведенныя въ человѣческомъ тѣлѣ цивилизаціей, мы наконецъ увидимъ подъ ними первыя очертанія натуральной его красоты.

Посмотримъ теперь на него, на это тѣло, въ его дѣйствіи. Дѣятель-

ность его—это движенie; поэтому мы найдемъ, въ числѣ его благотворныхъ качествъ, всѣ способности механическаго движенія. Тѣло должно быть способно и подготовлено ко всякаго рода употребленiю силы: должно обладать извѣстнымъ строенiемъ костяка, извѣстной пропорцiональностью членовъ, размѣромъ груди, гибкостью сочлененiй, упругостью мускуловъ, необходимыми, чтобы бѣгать, скакать, бороться и наносить удары, выдерживать напряженія и усталость. Дадимъ ему всѣ эти качества въ высшей степени, но такъ гармонически соразмѣренные, чтобы ни одно не преобладало въ ущербъ другому. Плохо, если какая-нибудь изъ его силъ обусловлена будетъ, на изнанкѣ, слабостью, и если ея развитiе повлечетъ за собою, съ другой стороны, недостатокъ. И это, однако, еще не все. Къ естественнымъ силамъ атлета, и къ гимнастической ихъ подготовкѣ прибавимъ душу, т.-е., конечно, разумъ, энергiю воли и сердце. (Авторъ почти извиняется за такую прибавку; это—малость, но эту малость, нельзя же молъ обойдти). Покажемъ, стало быть, эту душу во всей экономiи тѣла: въ позѣ, въ характерѣ головы, въ выраженiи лица, чтобы видно было, что она тутъ свободна и здорова, или тамъ велика и возвышенна. (Дѣло—не важное и требуется, вы понимаете, только для полноты). Разумъ, энергiя, благородство, — достаточно одного намека, что они тутъ, и не слѣдуетъ очень на нихъ налегать. Если пересолимъ въ эту сторону, то мы сдѣлаемъ это въ ущербъ тѣлесному совершенству, ибо духовная жизнь человѣка (сказать между нами) враждебна тѣлесной. Когда человѣкъ поднимается слишкомъ высоко въ первой, онъ неглижируетъ или третируетъ, какъ служанку, вторую. Дѣло извѣстное: онъ начинаетъ смотрѣть уже на себя, какъ на душу, заторможенную тѣломъ, и машина становится для него аксессуаромъ. Дабы она не мѣшала паренiю мысли, онъ запираетъ ее въ кабинетъ, предоставляя ей тамъ развинчиваться и ржавѣть. Онъ даже стыдится ея и, изъ чувства утрированной стыдливости (усиленнаго еще опасенiемъ насморка), закрываетъ и прячетъ ее почти цѣликомъ. Свое родимое тѣло становится для него словно нѣчто чужое и незнакомое. Онъ видитъ обыкновенно одни лишь органы мысли и выраженія: черепъ — вмѣстилище мозга, физiономiю—переводчику чувствъ; все остальное становится для него придаткомъ, спрятаннымъ въ складки халата или въ сюртучную пару. Высокая степень цивилизацiи, совершенство умственнаго развитія, глубокая выработка души—несовмѣстимы съ тѣломъ атлета, голымъ и закаленнымъ въ гимнастическихъ упражненiяхъ. Задумчивое чело,

тонкія, выразительныя черты и сложность физіономіи не гармонировали бы съ членами скорохода или борца. И въ самомъ дѣлѣ, представьте себѣ молодую читательницу на этомъ мѣстѣ. Невольно ей вспоминается циркъ: эстрада, трапеціи и семейство гимнастовъ въ трико. Дѣвица Эмма, упершись руками въ полъ, поднимается медленно вверхъ ногами и обнимаетъ ими себя за шею. Въ райкѣ кричатъ: молодецъ Емка! Въ партерѣ—слабые признаки одобренія; но ее, читательницу, тошнитъ, и все это вмѣстѣ—одинъ изъ печальныхъ симптомовъ ветхой цивилизаціи. Поэтому, — заключаетъ Тэнъ—чтобы представить себѣ совершенное тѣло (понятно, не вверхъ ногами и безъ трико), мы переносимся мысленно въ тѣ отдаленныя времена, когда душа не отодвинула еще тѣла на задній планъ, и мысль была еще дѣятельностью, а не тиранствомъ, когда органъ мышленія уже выросъ, но не доросъ еще до своего нынѣшняго, ни съ чѣмъ не соотвѣтственнаго размѣра, когда существовала гармонія между всѣми отраслями человѣческой дѣятельности, и жизнь текла полной, прекрасной рѣкой между маловодіемъ прошлаго и безбрежнымъ разливомъ будущаго.

Выводъ: рѣшительная несовмѣстимость двухъ идеаловъ, нравственнаго съ физическимъ. Они осуществимы лишь порознь и прямо въ ущербъ другъ другу.

Посмотримъ, однако, что̀ дальше.

Въ согласіи съ этимъ порядкомъ достоинствъ физическихъ—говоритъ Тэнъ—мы можемъ произвести классификацію произведеній пластическаго искуства и показать, что при равныхъ условіяхъ (toutes choses égales d'ailleurs), произведенія эти будутъ болѣе или менѣе прекрасны, смотря потому, въ какой степени они выражаютъ качества, благотворныя для человѣческаго тѣла.

На низшей ступени стоитъ искуство, сознательно и умышленно устраняющее ихъ всѣхъ. Оно начинается со временъ крушенія античнаго язычества и длится до Возрожденія. Съ Коммода и Діоклетіана, мы замѣчаемъ уже глубокій упадокъ скульптуры. Бюсты императорскіе или консульскіе теряютъ свой ясный типъ; мы видимъ въ чертахъ лица̀ раздраженіе, отупѣніе и усталость: одутлыя щеки и длинныя, худощавыя шеи; пороки частнаго человѣка и тренія ремесла смѣнили печать здороваго равновѣсія силъ и дѣятельной энергіи. Мало-по-малу, мы опускаемся до мозаикъ и до византійской живописи. Передъ нами Христы и поясныя фигуры святыхъ, тощіе, изможденные, деревянные, высохшіе почти до костей. Ввалившіеся глаза ихъ, съ большими, вытаращенными бѣл-

ками, ихъ испитыя губы, вытянутое лицо, ихъ узкій лобъ и костлявыя, неподвижныя кисти рукъ напоминаютъ чахоточнаго и безсмысленнаго аскета. Въ нѣсколько меньшей степени, та же болѣзнь длится на всемъ протяженіи среднихъ вѣковъ, словно какъ-будто бы человѣчество выродилось, и кровь его оскудѣла. Когда, на зарѣ Возрожденія, пластическій человѣкъ, послѣ долгихъ вѣковъ оцѣпенѣнія, начинаетъ опять оживать, здоровье и силы къ нему возвращаются медленно. Нужно еще столѣтіе, чтобы излечить его отъ его застарѣлаго худосочія. И даже тогда, когда, наконецъ, античные идеалы, всѣ возвращенные изъ изгнанія, начинаютъ снова царить въ искуствѣ, владычество ихъ безусловно только въ Италіи. Германскія націи признаютъ его только на половину, да и то нужно, чтобы онѣ, какъ фландрская, были католическія. Протестантскія, какъ Голландія, освобождаются отъ него совершенно; эти послѣднія чувствуютъ больше правду, чѣмъ красоту. Онѣ предпочитаютъ *значительные характеры благотворнымъ*, душевную жизнь— жизни тѣла, глубину недѣлимой личности—гармоніи общаго типа, смутныя, напряженныя грезы—ясному созерцанію, поэзію сердца— внѣшнему наслажденію чувствъ. Рембрандтъ, величайшій изъ голландскихъ живописцевъ, не уклоняется ни отъ какого уродства и безобразія. Корявыя хари ростовщиковъ и жидовъ; горбатые, колченогіе нищіе съ шишками на лицѣ; раздѣтыя кухарки, измятое тѣло которыхъ носитъ еще отпечатокъ корсета; кривыя колѣни и отвислые животы; больничныя физіономіи и отвратительныя лохмотья; библейскія происшествія, скопированныя, повидимому, живьемъ въ какой-нибудь роттердамской трущобѣ; сцены соблазна, пугающія своимъ безобразіемъ, какъ, напримѣръ, исторія жены Пентефрія, которая, вскакивая съ постели, дѣлаетъ совершенно понятнымъ для зрителя бѣгство Іосифа,—все это есть смѣлое и мучительное погруженіе съ головою въ дѣйствительность, какъ бы она ни была безобразна. Такая живопись, говоритъ Тэнъ, если она удачна, хватаетъ далѣе живописи, какъ у Брате Анджелико, у Альберта Дюрера, у Меммлинга; она уже стала поэзіей. Художникъ стремится выразить религіозное чувство, философическія гипотезы, общіе взгляды на жизнь, а настоящій предметъ пластическаго искуства, тѣло, пожертвованъ, подчиненъ идеѣ или какому-нибудь другому началу. Дѣйствительно,—говоритъ Тэнъ — у Рембрандта, главный интересъ картины (въ собственно живописномъ смыслѣ) — не человѣкъ, а трагедія свѣта (sic), умирающаго, разсѣяннаго, трепещущаго, преслѣдуемаго неудержимымъ нашествіемъ тѣни. Геній та-

кихъ выходящихъ изъ ряда и эксцентрическихъ мастеровъ, по мнѣнію Тэна, не можетъ быть подведенъ подъ общую мѣрку; но независимо отъ него, и сами въ себѣ, фигуры, лишенныя силы, здоровья и всѣхъ остальныхъ физическихъ совершенствъ, стоятъ на самой послѣдней ступени искуства.

Отъ Рембрандта Тэнъ переходитъ къ школѣ, изъ нѣдръ которой выросъ этотъ художникъ. Это—Остаде, Тенирсъ, Герардъ Доу, Андріанъ Брауверъ, Янъ Стэнъ, Петръ де-Гогъ, Терборгъ, Метцю и прочіе. Обычный ихъ персоналъ—мѣщанство и простонародье, низменная дѣйствительность, выхваченная живьемъ изъ того, что они видали въ домахъ, на улицахъ и въ тавернахъ: жирные бургомистры, приличныя лимфатическія дамы, школьные учителя въ очкахъ, кухарки за ихъ работой, толстобрюхіе трактирщики и веселые ихъ посѣтители, увальни, коротыши и пузаны съ фермы и изъ-за прилавка, изъ мастерскихъ и изъ кабаковъ. «Убрать отъ меня этихъ уродовъ!»—сказалъ Людовикъ XIV, увидѣвъ ихъ у себя въ галлереѣ. И вправду, излюбленный типъ ихъ принадлежитъ какъ-будто бы къ низшей породѣ. Это—какія-то жалкія существа, съ холодной кровью, съ безжизненно-блѣднымъ или болѣзненно-воспаленнымъ цвѣтомъ лица, съ тривіальными и нерѣдко грубыми физіономіями, существа невзрачныя, неуклюжія и тяжелыя на подъемъ—совершенный контрастъ атлета и скорохода. Въ добавокъ, художникъ оставилъ имъ всѣ стигматы общественнаго ярма, всѣ безобразія, налагаемыя на тѣло и на характеръ физіономіи привычками ремесла и обрядностями сословія или одежды. Но эти грѣхи искупаются въ произведеніяхъ голландской школы другими качествами. Одно изъ такихъ качествъ разсмотрѣно было выше: это — глубокій жизненный смыслъ и *важность* или *значительность* изображаемаго характера съ типичностью его національной или исторической физіономіи. Другое, о которомъ рѣчь впереди, это—гармонія и искуство арранжировки. Но даже и независимо отъ всѣхъ этихъ условій, сами по себѣ, эти фигуры производятъ на насъ пріятное впечатлѣніе. Онѣ не экзальтированы и не болѣютъ душой, не страждутъ и не раздавлены, какъ ихъ средневѣковыя предшественницы. Онѣ здоровы и счастливы: имъ уютно въ своихъ лачугахъ и среди своей хозяйственной обстановки, онѣ не суетятся и не волнуются, а спокойно заняты своимъ низменно-обыденнымъ дѣломъ и, очевидно, любятъ его, трудятся или блаженствуютъ съ трубкой въ зубахъ, за кружкою пива. Ихъ аппетиты умѣренны, и ихъ смирное воображеніе не уноситъ ихъ за предѣлы

ихъ скромной дѣйствительности. Это—счастье флегматиковъ, но тѣмъ не менѣе все-таки счастье, т.-е. здоровье душевное и тѣлесное; а здоровье всегда и вездѣ хорошо.

Ступенью выше, у мастеровъ фламандской школы, животное человѣчество выросло уже во весь свой ростъ и развернулось въ полномъ объемѣ силъ. Вотъ, наконецъ, тѣла, свободныя отъ общественныхъ путъ и физическое развитіе которыхъ ни что не стѣсняло. Трудно вообразить себѣ позы болѣе непринужденныя, движенія болѣе размашистыя, мускулы болѣе энергическіе и здоровенные. У Рубенса, мученики—это неистовые титаны; его святыя, роскошными формами стана и крутизною бедръ, похожи болѣе на вакханокъ. Хмѣльное вино здоровья и радости бьетъ багрянымъ ключемъ въ ихъ жилахъ и брызжетъ наружу въ горячихъ румянцахъ, въ разнузданныхъ жестахъ, въ богатырскомъ весельѣ и богатырскомъ гнѣвѣ. Безспорно, это—уже идеальный міръ, и созерцая его, мы чувствуемъ словно могучій взмахъ крыльевъ, поднимающій насъ отъ земли. Но этотъ міръ—не высшій. Животные аппетиты царятъ въ немъ неограниченно, и предѣлы его не простираются далѣе грубой жизни желудка и чувствъ. Похоти зажигаютъ въ немъ взоръ слишкомъ дикимъ огнемъ, чувственная усмѣшка слишкомъ усидчива на мясистыхъ губахъ. Жирное тѣло способно только къ скотскому порыву и жадному насыщенію; рыхлыя формы его расплываются: человѣкъ сколоченъ широко, но слишкомъ топорно. Онъ тупъ, необузданъ, нерѣдко даже циниченъ и грубъ, высокія дарованія духа въ немъ отсутствуютъ, а съ ними и благородство. Геркулесъ уже тутъ не герой, а мясникъ; съ мускулатурой быка онъ соединяетъ и душу его.

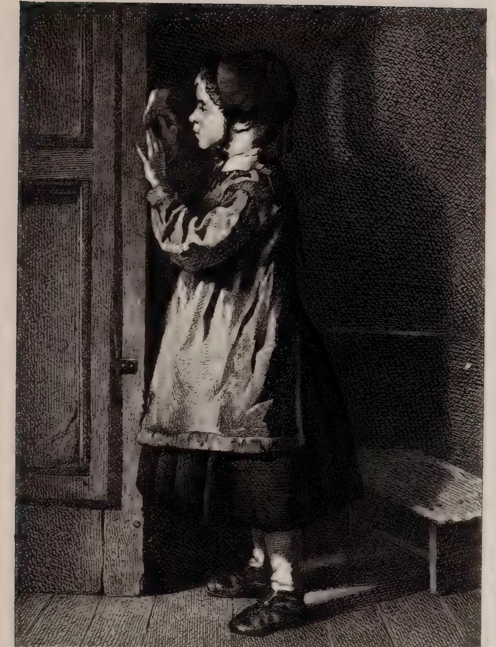
Нѣчто подобное, но уже болѣе сдержанное и облагороженное, Тэнъ находитъ въ Венеціи—въ этихъ, какъ онъ называетъ ее, «*Нидерландахъ Италіи*». Въ венеціанской школѣ онъ видитъ высшую, но тѣмъ не менѣе все еще промежуточную ступень. Остальное угадывается. Высшая изо всѣхъ и достигнутая пластическимъ искуствомъ новаго времени только однажды ступень, это—опять-таки флорентинское Возрожденіе, съ его Ліонардомъ, Рафаелемъ, и т. д. Посмотрите — говоритъ Тэнъ — на «Святаго Винцента» Фра-Бартоломмео, на «Мадонну del Sacco» Андреа дель-Сарто, на «Аѳинскую школу» Рафаеля, на гробницу Медичи и на работы въ Сикстинской капеллѣ Микеля-Анджело: вотъ тѣла, которыя мы должны бы были имѣть, вотъ раса, передъ которою мы должны казаться сами себѣ какими-то папуасами или обезьянами. Мало

того, что они красивы, стройны, что ихъ осанка непринужденна, здоровье несокрушимо, что энергическая структура тѣла свидѣтельствуетъ объ ихъ способности къ самымъ разнообразнымъ усиліямъ и движеніямъ, что они незапятнаны никакою житейскою грязью: они и въ нравственномъ отношеніи тоже не обездолены. Ихъ голова, лицо, весь общій характеръ наружности, выражаютъ то героизмъ непреклонной воли, какъ у Микеля-Анджело, то безсмертный покой и миръ души, какъ у Рафаеля, то возвышенный умъ, какъ у Ліонардо. Но что̀ составляетъ вѣнецъ совершенства, такъ это, какъ мы уже говорили, нигдѣ и ничѣмъ не нарушенная, безукоризненная гармонія цѣлаго. Тончайшая нравственная экспрессія не контрастируетъ въ нихъ ни малѣйшимъ образомъ съ наготою тѣла или пластической красотою членовъ. Люди этихъ художниковъ могутъ бороться и негодовать, какъ напр. герои Микеля-Анджело, могутъ мечтать или усмѣхаться, какъ женщины Ліонардо, жить и довольствоваться существованіемъ, какъ Мадонны Рафаеля: важно не то, что̀ занимаетъ ихъ въ данный моментъ, а общій смыслъ и цѣлое ихъ строеніе. Голова—не больше, какъ часть его; грудь, руки, связки, всѣ формы какъ-бы сговорились представить нашему взору созданіе высшей породы. И тутъ-то Тэнъ прибавляетъ, что мы передъ ними— не больше, какъ папуасы или обезьяны. Мы не въ силахъ для нихъ пріискать никакой подходящей эпохи въ реальной исторіи. Чтобы найдти для нихъ міръ, мы должны отодвинуть ихъ цѣликомъ въ туманную даль легенды. Нимбъ отдаленной древности, или величіе ея божественныхъ эпопей, одни способны дать почву, достойную ихъ. Послѣ подобнаго зрѣлища—продолжаетъ Тэнъ—мы готовы думать, что дѣло наше окончено, и что выше нельзя уже ничего найдти. А между тѣмъ, Флоренція—только второе отечество красоты, и первою родиною ея были Аѳины. Нѣсколько головъ и статуй уцѣлѣло отъ разрушенія древности. Венера Милосская, мраморы Парѳенона, голова Юноны-царицы въ виллѣ Лудовизи, представляютъ намъ экземпляры породы, еще болѣе высокой и чистой, и мы осмѣливаемся находить, что, сравнительно съ ними, въ фигурахъ Рафаеля [1]), кротость имѣетъ въ себѣ нѣчто овечье, и что строеніе ихъ тѣла иногда тяжеловато [2]), что у Микеля-Анджело героизмъ выражается слишкомъ односторонно, вздутыми мускулами и чрезмѣрностью напряженія. Настоящіе, воплощенные

---

[1]) Сикстинская Мадонна и la Belle jardinière.

[2]) Венеры, Психеи, Граціи, Юпитеры и Амуры—въ Фарнезинѣ.



Писалъ Ломфинъ де Мецъ

Грав. А. Бобровъ. 1883 г.

Печатано въ Экспедиціи Заготовленія Госуд. Бумагъ.

боги родились въ другихъ краяхъ и подъ болѣе чистымъ небомъ. Цивилизація болѣе самородная и простая, раса болѣе уравновѣшенная и тонкая, религія лучше усвоенная, физическое воспитаніе болѣе раціональное, создали нѣкогда типъ, болѣе благородный и болѣе гордо-спокойный, болѣе царственно-ясный, съ большей свободой и стройностью движеній, съ совершенствомъ, болѣе натуральнымъ и непринужденнымъ. Типъ этотъ сталъ образцомъ для художниковъ Возрожденія, и искуство, которому мы дивимся въ Италіи,—не больше, какъ молодой побѣгъ отъ стараго корня, уже не столь прямой и высокій, какъ его прежній, античный, стволъ.

Въ такой двойной постепенности—заключаетъ Тэнъ—представляются намъ, съ одной стороны, живые характеры, съ другой—достоинства и заслуга художественныхъ произведеній. Пропорціонально своей значительности и благотворности, характеры занимаютъ высшее мѣсто и сообщаютъ такое же произведеніямъ, ихъ воплощающимъ. Значительность ихъ и благотворность, впрочемъ, суть не болѣе, какъ двѣ формы одного и того же качества—*силы* въ ея отношеніи то къ другому, то къ самому себѣ. Въ первой формѣ, она является болѣе или менѣе значительною, смотря по размѣру силъ, которымъ она противодѣйствуетъ. Во второй—она благотворна или вредна, смотря по тому, направлена ли она къ собственному своему ущербу, или къ приросту. И это—двѣ, самыя высшія точки зрѣнія на природу; потому что онѣ обращаютъ наше вниманіе, съ одной стороны, на сущность ея, а съ другой—на ея направленіе. По существу своему, она аггрегатъ стихійныхъ силъ различной величины, которыхъ борьба нескончаема, но работа и сумма всегда остаются однѣ и тѣ же. По своему направленію, она представляетъ лѣстницу формъ, капитализированная энергія которыхъ одарена привиллегіей нескончаемаго возобновленія и прироста. Поэтому и характеры выражаютъ собой то одну изъ стихійныхъ энергій, которыя составляютъ сущность вещей, то одно изъ дальнѣйшихъ и, такъ сказать, производныхъ могуществъ, способныхъ рости и указывающихъ намъ направленіе міра. Понятно, стало быть, почему искуство возвышенно, если оно, избирая своимъ предметомъ природу вещей, обнаруживаетъ то какую-нибудь глубокую часть ихъ интимной сущности, то какой-нибудь высшій моментъ ихъ развитія.

Нельзя не замѣтить, что заключеніе это, съ его чисто-французскимъ эффектомъ широковѣщательныхъ фразъ, очень плохо

оправдывается предшествовашимъ ему анализомъ. Соотношеніе между принципами классификаціи и оцѣнки, если оно не импровизировано, слѣдовало бы обнаружить заблаговременно и прослѣдить по всѣмъ ступенямъ двоякой классификаціи. Но ничего подобнаго мы не находимъ у Тэна, по самой простой причинѣ: двойная классификація его не только не связана между собой никакимъ логическимъ соотвѣтствіемъ ступеней, но и скалы ея нерѣдко даже прямо противорѣчатъ другъ другу. Такъ, напримѣръ, мы указали уже на параллельный смыслъ градацій полезности и зловредности, неизбѣжно слѣдующій изъ классификаціи поэтическихъ произведеній и вовсе не соотвѣтствующій классификаціи нравственныхъ величинъ въ жизни дѣйствительной. Въ сферѣ пластическаго искуства, нѣтъ этой двойственности. Характеры, или просто свойства, неблагопріятные процвѣтанію «человѣка физическаго», оказываются такими же и для искуства, его выражающаго. Голландская школа какъ-будто противорѣчитъ этому, но ея достоинства объясняются тѣмъ, что она предпочла человѣка нравственнаго. Пластическій идеалъ въ ней отсутствуетъ или стоитъ на низшей ступени, но все-таки выше больничнаго идеала среднихъ вѣковъ, а тѣмъ болѣе — византійскаго. Эти послѣдніе Тэнъ цѣнитъ ниже нуля, отрицая въ нихъ, какъ въ физической невозможности, всякій реальный смыслъ. Въ жизни дѣствительственной, стало быть, для нихъ нѣтъ почвы и нѣтъ характеровъ, имъ соотвѣтствующихъ. Міръ ихъ — міръ символовъ, видимый образъ которыхъ, самъ по себѣ, ничтоженъ. Все это, такъ или иначе, можно еще понять; но что̀ чрезвычайно странно, такъ это — что Тэнъ приходитъ къ такой же безпочвенности и при оцѣнкѣ высшаго изъ отысканныхъ имъ идеаловъ. Для этого высшаго нѣтъ подходящей эпохи въ реальной исторіи. Типы дѣйствительной жизни, въ сравненіи съ нимъ, — какія-то обезьяны, и чтобы найдти для него достойный міръ, мы вынуждены отодвинуть его на тысячи лѣтъ назадъ, въ туманную даль легенды. Крайности, стало быть, встрѣтились; но Тэнъ и на этомъ не останавливается. Въ послѣднемъ итогѣ, онъ признаетъ искуство временъ Возрожденія даже не самобытнымъ: его идеалы заимствованы у древнихъ грековъ, да и для тѣхъ имѣли миѳическій смыслъ.

Но посмотримъ на этотъ вопросъ съ другой точки зрѣнія.

Возрожденіе — говоритъ Прудонъ [1]) — является намъ, съ одной

---

[1]) Du principe de l'art etc. Paris. 1865, стр. 73—83.

стороны, какъ реакція противъ аскетизма среднихъ вѣковъ, съ другой—какъ развитіе въ собственномъ смыслѣ католицизма. Послѣ церкви страдающей и воинствующей, должна была явиться—торжествующая. Этотъ ея исходъ и составляетъ собственный, самобытный смыслъ Возрожденія. А что̀ до средствъ его, то оно ихъ заимствовало у грековъ. Иначе и быть не могло. Язычество просочилось, такъ сказать, въ христіанство, и то же самое, въ чемъ упрекаютъ итальянскій католицизмъ, случилось болѣе или менѣе вездѣ. Каждый народъ, принимая новую вѣру, естественно удержалъ, насколько то было возможно, старыя свои суевѣрія, свою миѳологію, свои преданія и своихъ боговъ. «Нельзя отрицать оригинальности у Рафаеля, у Микеля-Анджело, у Ліонардо да-Винчи, или у Тиціана и у Корреджо. Ни одна эпоха не родила столько мощныхъ индивидуальностей и не довела до такой высокой степени технику мастерства. Какая разница съ темными, большею частію, анонимными мастерами среднихъ вѣковъ! А между тѣмъ, Возрожденіе лишено печати великихъ эпохъ—могущества собирательной силы. Въ предшествующій періодъ, во всей Европѣ, существовала дѣйствительно одна школа. Въ XVI вѣкѣ, въ Италіи, мы находимъ уже въ каждомъ городѣ свою школу».

Что мы ни думали бы объ аскетическомъ искуствѣ среднихъ вѣковъ, враждебномъ религіи красоты, объ этой, такъ сказать, антитезѣ искуства, оно, тѣмъ не менѣе, не въ разладѣ само съ собою; оно имѣло свой собственный смыслъ, свой характеръ, свои идеи и свою цѣль. Ничего подобнаго мы не можемъ сказать о Возрожденіи. Дѣло въ томъ, что въ своемъ стремленіи, какъ и въ подавляющемъ большинствѣ своихъ произведеній, оно имѣло задачею совмѣстить двѣ вещи вовсе несовмѣстимыя: спиритуализмъ христіанскаго чувства съ идеализмомъ греческой пластики. Характеръ искуства и жизни въ періодѣ Возрожденія, это—недостатокъ принциповъ или, пожалуй, терпимость, несовмѣстимая ни съ какими горячими убѣжденіями. Побѣдоносная церковь почила на лаврахъ, и очистительная атмосфера страданія, повидимому, прошла для нея навсегда; квіетизмъ или равнодушіе: она одинаково покровительствуетъ чисто языческому искуству и идеаламъ мистическимъ. Возрожденіе, въ этомъ смыслѣ, съ первыхъ же дней является чѣмъ-то въ родѣ всеобщаго разложенія. Словно какъ будто бы греческое искуство, въ XVI вѣкѣ, встало изъ гроба только затѣмъ, чтобы отомстить своему сопернику и увлечь его за собой. Художники этой эпохи, при всей несомнѣнной ихъ

геніальности, не чувствуютъ надъ собой ни принципа, ни учрежденія; не служа ни чему, не руководствуясь въ этомъ смыслѣ ни чѣмъ, повинуясь только своей фантазіи, или, вѣрнѣе сказать, служба лицемѣрію общества безъ религіи и безъ нравственности, ставъ контрфакторами, они спѣшатъ возсоздать для себя убѣжище отъ печалей и слезъ, не омраченное болѣе хилыми и угрюмыми идеалами среднихъ вѣковъ. Ихъ символомъ вѣры становится чистый идеализмъ, въ смыслѣ Платона и древнихъ грековъ. Рафаель училъ, что задача живописи — изображать дѣйствительные предметы не такъ, какъ ихъ создала природа, а такъ, какъ она должна бы была ихъ создать: «di fare le cose non come le fa la natura, ma come ella dovrebbe farle». И правилу этому слѣдовали. Искуство стало опять и повсюду языческимъ, въ чемъ легко убѣдиться просто изъ каталога тогдашнихъ художественныхъ произведеній, между которыми мы находимъ, въ равномъ числѣ, съ одной стороны, Іисусовъ, мадоннъ, святыхъ дѣвственницъ и монаховъ, съ другой—Венеръ, Бахусовъ и весь сонмъ веселыхъ стихійныхъ божествъ. Нѣтъ никакой возможности разобраться въ этой смѣси католицизма съ языческой миѳологіей. Прибавьте, что все это писано въ одно время, однѣми руками, что все должно бы поэтому выражать одну общественную идею, удовлетворять одной потребности, и что фигуры, именно вслѣдствіе ихъ идеальности, схожи. Мысль путается до такой степени, что, смотря на миѳологическую картину, невольно спрашиваешь себя: уже не блаженные ли это затѣяли карнавалъ; а оглянешься на священный сюжетъ — опять тебѣ лѣзетъ на умъ: ужъ не языческіе ли это богини и боги покаялись и явились съ повинною. Порча, послѣдовавшая за Возрожденіемъ, была соразмѣрна съ этимъ индифферентизмомъ, и Римъ, т.-е. церковь, въ глазахъ скандализированныхъ народовъ, стала опять тѣмъ, чѣмъ была въ первомъ вѣкѣ, «великой блудницей».

Правдивыя эти слова написаны были раньше публичныхъ лекцій «объ идеалѣ»; но если бы даже они направлены были прямо противъ послѣднихъ, то трудно бы было сказать что-нибудь злѣе этого. Одно только можно бы было прибавить: это—упрекъ въ безпочвенности; но, страннымъ образомъ, именно въ этой чертѣ Тэнъ видитъ печать недостижимаго въ жизни дѣйствительной совершенства и неземнаго величія, неземной красоты идеаловъ, осуществленныхъ искуствомъ временъ Возрожденія!

VIII.

Послѣднія главы трактата «Объ идеалѣ въ искуствѣ» содержатъ въ себѣ нѣсколько вѣрныхъ замѣтокъ о томъ процессѣ сосредоточенія и очищенія, путемъ котораго объективныя впечатлѣнія перерабатываются въ художественную идею. Но самое интересное въ этомъ процессѣ—психологическая его сторона—оставлено авторомъ безъ вниманія, и то, что̀ онъ говоритъ, похоже болѣе на практическіе совѣты опытнаго цѣнителя молодому художнику. Необходимо, чтобы всѣ части художественнаго произведенія—говоритъ онъ—содѣйствовали возможно бо̀льшей силѣ изображенія и явственности главнаго типа или характера. Ничто не должно оставаться индифферентно, или пассивно, не должно отвлекать вниманія въ сторону, такъ какъ это была бы сила, потерянная напрасно, или направленная въ ущербъ главной цѣли. Другими словами, совѣтъ молодому художнику состоитъ въ томъ, чтобы онъ никогда, ни на одно мгновеніе, не упускалъ изъ виду эффекта, который онъ долженъ производить на читателя или зрителя, и направлялъ всѣ усилія, чтобы сдѣлать его какъ можно ярче. Практически говоря, это—лишнее, ибо отсутствующаго въ концептѣ художника никакія уловки и ухищренія мастерства не замѣнятъ, а самый процесъ образованія такого концепта, или иначе, путь зарожденія и развитія художественной идеи, не произволенъ, и имъ управляютъ психологическіе законы. Внѣшній эффектъ, однако же, до извѣстной степени можетъ быть усиленъ; но худо, если онъ будетъ не больше, какъ внѣшній.

За симъ—опять дѣленіе человѣка на «нравственнаго» и на «физическаго». У перваго есть всегда естественные задатки способностей и инстинктовъ извѣстнаго рода и степени, къ которымъ присоединяется и физическій темпераментъ. Все это вмѣстѣ составляетъ природный фондъ, который потомъ воспитаніе, обученіе и примѣры старшихъ, всѣ собственные поступки и вся исторія дѣтства и молодости, ослабляютъ, или усиливаютъ и дополняютъ. Когда всѣ эти различные факторы, вмѣсто того, чтобы тормозить другъ друга, складываются и дѣйствуютъ дружно въ одномъ направленіи, тогда такая ихъ концентрація кладетъ на человѣка глубокую, явственную печать, и въ результатѣ выходятъ сильные и разительные характеры. Подобное сосредоточеніе отсутствуетъ иногда

въ дѣйствительности; но никогда оно не отсутствуетъ въ произведеніяхъ великихъ мастеровъ. Отъ этого и характеры въ нихъ, элементарно ничѣмъ не отличающіеся отъ настоящихъ, являются намъ опредѣленнѣе и могущественнѣе. Такіе художники подготовляютъ старательно свое дѣйствующее лицо, такъ что, когда оно наконецъ выходитъ на сцену, мы чувствуемъ, что оно и не можетъ быть инымъ, противъ того, какимъ мы видимъ его. Оно стоитъ на широкомъ фундаментѣ, и глубокая логика руководила его строеніемъ. Никто не обладалъ этого рода зодческимъ дарованіемъ въ такой высокой степени, какъ Шекспиръ. Читая внимательно его роли, мы въ нихъ находимъ ежеминутно, во всякомъ словѣ, жестѣ, въ порывѣ воображенія, въ разорванномъ ходѣ мыслей, въ оборотахъ рѣчи, намеки или просвѣты, показывающіе намъ всю душу, со всѣмъ прошедшимъ и будущимъ человѣка. Физическій темпераментъ, способности и наклонности, врожденныя или благопріобрѣтенныя, весь сложный ростъ идей и привычекъ, давнихъ или недавнихъ, весь сокъ, такъ сказать, человѣческой натуры, безконечно преобразованной отъ первыхъ своихъ корней и до послѣднихъ отпрысковъ, содѣйствовали къ произведенію тѣхъ поступковъ и словъ, которые составляютъ ихъ окончательный результатъ. И нужно было все это множество насущныхъ силъ, все сочетаніе концентрированныхъ эффектовъ, чтобы одушевить такія фигуры, какъ «Коріоланъ», «Макбетъ», «Гамлетъ», «Отелло» и проч. Далѣе, говоря о Бальзакѣ, Тэнъ находитъ, что особенныя черты его таланта—это искуство, съ которымъ онъ устремляетъ громадную массу силъ въ одно русло и, такъ сказать, по одному наклону, какъ множество водъ, которыя всѣ должны усилить и сдѣлать стремительнѣе одинъ и тотъ же потокъ.

Другая группа условій въ литературныхъ произведеніяхъ, это—положенія и событія. Они должны быть такого рода, чтобы характеръ могъ обнаруживаться въ нихъ со всею возможною явственностью; и въ этомъ искуство опять-таки превосходитъ дѣйствительность, въ которой случается иногда совсѣмъ противное. Великіе и могущественные характеры остаются въ ней иногда затерты и лишены возможности выразиться, за недостаткомъ удобнаго случая или побудительнаго мотива. Еслибы Кромвель жилъ не въ полномъ разгарѣ англійской революціи, онъ, по всей вѣроятности, продолжалъ бы ту жизнь, какую велъ до сорокалѣтняго возраста, въ своей семьѣ и въ своемъ уѣздѣ. Онъ остался бы до конца землевладѣльцемъ-фермеромъ и городскимъ администраторомъ, ревност-

нымъ пуританиномъ, занятымъ своимъ удобреніемъ, своими стадами, дѣтьми и разбирательствомъ со своею совѣстью. Опоздай французская революція на три года, и Мирабо́ остался бы на всю свою жизнь не больше какъ прокутившимся бариномъ, виверомъ и авантюристомъ. Съ другой стороны, человѣкъ, какъ Людовикъ XVI, выказавшійся совершенно свою несостоятельость лицомъ къ лицу съ историческими событіями, ужился бы наилучшимъ образомъ въ тѣсномъ кругу обыкновенной, мѣщанской жизни. Положеніе, стало быть, надо приноровлять къ характерамъ, и великіе мастера никогда не упускали этого. То, что у нихъ зовется интригою или дѣйствіемъ, это—именно ходъ событій и рядъ положеній, аранжированныхъ съ цѣлью обнаружить всю сокровенную глубину и особенныя черты характера. Но пробы этого рода для одного и того же лица различны: можно, значитъ, расположить ихъ въ такомъ порядкѣ, чтобы онѣ постоянно росли. Это—crescendo, которое мы наблюдаемъ у всѣхъ писателей, и принципъ его примѣнимъ не только въ массѣ, но и въ деталяхъ. Группируются въ возрастающей постепенности части сцены въ виду ея заключительнаго эффекта; группируются и всѣ послѣдовательные эффекты въ виду развязки.

Далѣе Тэнъ говоритъ о стилѣ. Но мы опустимъ этотъ предметъ, какъ уже нисколько не касающійся до сущности поэтическихъ идеаловъ. Опустимъ и классификацію поэтическихъ произведеній по этому третьему принципу, какъ самую разношерстную и непослѣдовательную изъ всѣхъ, и перейдемъ, за авторомъ, къ «человѣку физическому».

Роль его, этотъ разъ,—увы!—еще ничтожнѣе, ибо, въ своемъ неестественномъ отчужденіи (какъ предметъ искуства) отъ человѣка нравственнаго, ему, бѣднягѣ, не остается почти ничего уже болѣе и обнаруживать, кромѣ своей мускулатуры и прелестей своей голой кожи. Все это, разумѣется, должно гармонировать самымъ строжайшимъ образомъ; отъ головы и до пятокъ, отъ формы ступни и до складокъ лица, мы не найдемъ (у великихъ художниковъ Возрожденія, разумѣется) ни одной пропорціи, ни одного рельефа и углубленія, ни одного оттѣнка въ окраскѣ кожи, которые не способствовали бы явственности изображаемыхъ характеровъ. Только мы знаемъ уже изъ предыдущаго, какъ ограниченно поле разнообразія этихъ характеровъ, и какъ путаются въ немъ племенныя черты итальянской расы съ антично-греческими и христіанскіе идеалы съ языческими. Поэтому мы не послѣдуемъ дальше за Тэномъ, а скажемъ лучше нѣсколько словъ о предметѣ его послѣд-

нихъ главъ, съ психологичесхой точки зрѣнія, чтобы потомъ уже перейдти къ оцѣнкѣ его трактата въ цѣломъ.

Мы объясняли уже, что важность вещей и относительные размѣры значенія ихъ въ концепціи нашей непостоянны, и что такое непостоянство не есть дѣло прихоти потому что размѣры вниманія и участія нашего къ окружающимъ насъ предметамъ не зависятъ отъ насъ, а составляютъ естественное и до извѣстной степени неизбѣжное слѣдствіе нравственной близости нашей къ нимъ. Теперь мы видимъ однако, что это—не болѣе, какъ исходный пунктъ, что дѣло идеализаціи на этомъ не останавливается, что, въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи, художественная концепція передѣлываетъ всю обстановку дѣйствующаго характера, съ первыхъ шаговъ его возникновенія и до послѣдней рѣшительной катастрофы. Мало того, она ставитъ его въ небывалыя положенія и, дабы усилить его эффектъ, заставляетъ его переживать подтасованныя событія. Короче, это—уже не простое преувеличеніе реальныхъ размѣровъ, а какой-то волшебный конь, который уноситъ художника за предѣлы трезвой дѣйствительности, въ созданный имъ самимъ, воображаемый міръ. Откуда же беретъ онъ, спрашивается, дерзость такъ своевольничать? И неужли онъ, въ самомъ дѣлѣ, воображаетъ себѣ, что онъ можетъ учить природу, какъ она должна «far le cose»?

Сто́итъ однако вдуматься въ истинный смыслъ всѣхъ этихъ яко-бы узурпацій художественной фантазіи, чтобы не найдти въ нихъ рѣшительно ничего, по существу своему отличнаго отъ самой обыкновенной, житейской концепціи. Люди, не бравшіе никогда въ руки ни пера, ни кисти, съ цѣлью изобразить свои впечатлѣнія, дѣлаютъ ежедневно и безсознательно тоже самое. Попробуйте допросить наудачу семь, восемь и болѣе очевидцевъ какого-нибудь происшествія и сличите между собой ихъ разсказы. Уже часа черезъ три послѣ случившагося, вы не найдете между ними и двухъ тождественныхъ. Одинъ не замѣтилъ чего-нибудь, а другаго именно эта упущенная черта такъ поразила, что онъ обратилъ вниманіе только на то, что способно было ее пополнить и объяснить. Наконецъ каждый припуталъ къ голому факту свое объясненіе, безъ котораго нѣтъ возможности обойдтись, такъ какъ нельзя разсказать ни малѣйшаго факта, не понимая его; а понимаетъ вещи всякій по своему. И это еще немедленно вслѣдъ за событіемъ! А разъ о немъ пойдутъ толки и росказни между людьми, его не видавшими,—тѣ же самые очевидцы, подъ впечатлѣніемъ слышаннаго, станутъ невольно припоминать, и большею частью припомнятъ, такія вещи, какихъ

они вовсе и не видали. Но въ путаницѣ, успѣвшей произойдти въ ихъ представленіи, и которая часто ростетъ съ каждой новой попыткой провѣрить и объяснить случившееся, черезъ нѣсколько времени трудно уже отличить свое отъ чужаго, и вслѣдствіе этого новый разсказъ тѣхъ же лицъ выходитъ гораздо богаче подробностями, связнѣе и обстоятельнѣе на видъ; но онъ ужъ далекъ отъ перваго.

— А какъ же ты говорилъ тогда, что ты не видѣлъ, былъ-ли у нея въ рукахъ мѣшокъ?

— Запамятовалъ.

— Былъ значитъ?

Свидѣтель колеблется; но, минуту спустя, онъ отвѣчаетъ рѣшительно: «былъ», и прибавляетъ даже, что «въ правой рукѣ». Но это— уже его заключеніе. Видѣлъ онъ только лѣвую, а такъ какъ въ ней не было ничего, то онъ и выводитъ, что мѣшокъ навѣрное былъ въ правой, потому что—гдѣ же было ему быть больше?...

Припоминая тысячи случаевъ этого рода, общій характеръ которыхъ отлично знакомъ наблюдателю, мы убѣждаемся, что, въ концепціи фактовъ, наша особенная манера видѣть и понимать ихъ и наша довѣрчивость, прыткость воображенія, тотчасъ являющагося къ услугамъ, чтобы пополнить пробѣлы, наша потребность логической связи и стройности цѣлаго, наши догадки, гипотезы, самодѣльныя аксіомы и безсознательныя умозаключенія, — образуютъ вооруженный союзъ, до такой степени перевѣшивающій голый и безоружный субстратъ объективнаго впечатлѣнія, что задача очистить и возстановить послѣдній во всей его первобытной неприкосновенности составляетъ подвигъ, доступный только испытаннымъ въ дѣлѣ и сильнымъ умамъ.

Плоды подобной работы внутреннихъ, субъективныхъ факторовъ нашего пониманія надъ матерьяломъ внѣшняго впечатлѣнія хорошо извѣстны. Въ деревнѣ и въ городѣ, обо всякомъ событіи сколько-нибудь выходящемъ изъ ряда, сочиняются, безъ участія профессіонально-художественной фантазіи, цѣлыя сказки и повѣсти: сказки—съ ихъ колдунами, вѣдьмами, оборотнями, съ ихъ сглазами, приворотами, зарóками; повѣсти—съ ихъ драматическими характерами, съ ихъ любовными, воровскими, трущобными и другими интригами. Возьмемъ немного пошире кругъ дѣйствія и немного подальше время; допустимъ участіе въ этого рода произведеніяхъ религіознаго, національнаго или политическаго броженія, и мы уже цѣликомъ очутимся на почвѣ легенды. Примѣры послѣдней,

даже въ нашъ XIX вѣкъ, не изсякли. Всѣмъ памятна, напримѣръ, во Франціи, Наполеоновская легенда, съ ея запрятанной въ массѣ лжи, дѣйствительною любовью простаго народа къ своему идолу и бичу—легенда, успѣвшая отуманить голову даже такому поэту трезвой дѣйствительности, какъ Беранжѐ. Какимъ неподдѣльнымъ чувствомъ звучитъ, напримѣръ, у него разсказъ простой, старой женщины своимъ внукамъ и возгласы этихъ послѣднихъ:

... Un soir, tout comme aujourd'hui,
J'entends frapper à la porte;'
J'ouvre. Bon Dieu! C'était lui,
Suivi d'une faible escorte.
Il s'assoit où me voilà,
S'écriant: Oh quelle guerre!
Oh! quelle guerre!
— Il s'est assi là grand-mère?
Il s'est assi là?

Смыслъ всего этого очень печаленъ. Народъ обоготворилъ не дѣйствительное, историческое, а воображаемое лицо, считая его совершенно ошибочно своимъ нѣжнымъ отцомъ и героемъ, пріявшимъ мученическій конецъ за честь и за славу Франціи. Спрашивается, гдѣ корень подобнаго рода вымысловъ, и отъ кого идетъ ихъ иниціатива? Кто вводитъ ихъ, и кто введенъ ими въ заблужденіе: народъ, создающій себѣ кумировъ, или художникъ, облекающій ихъ въ монументальную форму? Вопросъ, повидимому, не допускаетъ сомнѣнія; между тѣмъ какъ много наивныхъ людей, тѣхъ самыхъ,быть можетъ, которые, по своему простодушію, больше всего склонны къ миѳическому міровоззрѣнію, рѣшаетъ его фальшиво. Они выдѣляютъ художника изъ своей среды, какъ существо какой-то особой породы, склонное видѣть вещи не такъ, какъ ихъ создала природа, и занятое по ремеслу фальсификаціею ея продуктовъ. На дѣлѣ, это—немножко не такъ. На дѣлѣ, почти весь матеріалъ поэтическихъ вымысловъ фабрикуется ранѣе, чѣмъ художникъ приступаетъ къ постройкѣ изъ него прочнаго зданія, и при томъ фабрикуется безыскуственно, безотчетно, людьми, которые сами не понимаютъ, чтó такое они создаютъ. Тотъ же, на котораго все сваливаютъ, въ большинствѣ случаевъ—не больше, какъ зодчій, и собственно, ему принадлежитъ только планъ художественнаго произведенія.

Общій характеръ такого плана мы уже знаемъ. На главномъ мѣстѣ находится центръ интереса, а вокругъ этого центра располагается

сфера его аттракціи. Она обширна или узка, смотря по силѣ центральнаго притяженія. Тамъ, гдѣ оно оканчивается, оканчивается и интересъ. Представимъ себѣ теперь, что въ центрѣ художественной конструкціи, а, слѣдовательно, и въ средоточіи интереса, стоитъ, какъ это чаще всего случается, человѣческая фигура, или, какъ Тэнъ называетъ ее, «характеръ», и что характеръ этотъ является главнымъ дѣйствующимъ лицомъ какого-нибудь событія, или ряда событій. Понятно, что онъ—не одинъ, но возлѣ, по близости, рядомъ и дальше вокругъ, вплоть до предѣловъ его поля дѣйствія, мы находимъ другіе характеры, связанные съ центральнымъ извѣстными отношеніями и раздѣляющіе съ нимъ, въ болѣе или менѣе сильной степени, интересъ. До какой степени все это вмѣстѣ подстрочно воспроизводитъ какое-нибудь событіе дѣйствительной жизни и подлинные характеры лицъ, въ немъ участвующихъ, — дѣло не важное, по той причинѣ, что матеріалъ, изъ котораго строится зданіе, безконечно обширнѣе всякаго даннаго случая, и художникъ, по праву зодчаго, беретъ изъ него наиболѣе подходящее къ общему смыслу и духу своего произведенія. Повторяемъ: не важно то, откуда взятъ матеріалъ, а важны его свойство и то употребленіе, какое изъ него сдѣлано. Зодчій долженъ имѣть извѣстный художественный масштабъ и глубокое чувство пропорціи, глубокое чувство правды. Руководимый ими, онъ уже съумѣетъ выбрать изъ своего матеріала такія черты характера, такіе моменты дѣйствія, такіе образы, линіи, краски, которые создадутъ не рабскую копію частнаго случая, со всѣми его нерѣдко безсмысленными деталями, а самыя характерныя, историческія или психологическія черты его и глубоко-осмысленную, типическую физіономію. Ошибки, какъ мы это видѣли на примѣрѣ Наполеоновской легенды, всегда возможны; но это—ошибки любви и вѣры, а не умышленная фальзификація, и нельзя поставить въ вину художнику, если онъ раздѣляетъ сердечное ослѣпленіе цѣлой націи. Вспомнимъ, что̀ было говорено нами вначалѣ о тѣсной связи этихъ двухъ факторовъ творчества, и мы поймемъ, какъ трудно художнику, если онъ не пророкъ и не проповѣдникъ новой религіи, стать выше народнаго увлеченія и отнестись критически-неподкупно къ его идеаламъ. Источникъ ихъ происхожденія—пламенная любовь и слѣпая вѣра, не знающія въ предметѣ своемъ никакихъ диссонансовъ. Народу нечего прикрывать или утаивать въ его идеалахъ, которые могутъ быть далеки отъ реальныхъ своихъ прототиповъ; но тотъ, кто носитъ ихъ въ сердцѣ своемъ, не замѣчаетъ этихъ противорѣчій и, какъ

любящая мать не понимаетъ, что существовало на свѣтѣ что нибудь краше ея ребенка. И если во всемъ этомъ есть что-нибудь по природѣ своей художественное, то есть настолько, насколько въ природѣ художника есть и должна быть прежде всего природа истинно-человѣческая, т. е. способность вѣровать и любить. Она-то и создаетъ идеалы.

Но у художника есть, конечно, и нѣчто особенно ему свойственное, что̀ у другихъ обыкновенныхъ людей или вовсе отсутствуетъ, или, если и есть, то сравнительно въ слабой степени. Это —способность, какъ говорится, влѣзть въ чужую кожу и видѣть глазами другихъ людей, угадывать самыя затаенныя думы ихъ, усвоивать себѣ ихъ страсти, привязанности и даже грѣхи. Избытокъ ли это жизненныхъ аппетитовъ, неудовлетворенныхъ ихъ единичною долей, или не столько избытокъ, сколько чуткость и впечатлительность—этотъ вопросъ сюда не относится. Но такая способность есть, и она объясняетъ намъ многое, что̀ безъ нея оставалось бы больше чѣмъ непонятно—немыслимо, потому что не трудно, сравнительно говоря, найдти выраженіе для того, что̀ намъ лично знакомо и близко, мило и дорого. При счастливомъ настроеніи, на это способенъ и не художникъ. Но заглянуть въ чужое сердце и въ немъ читать, какъ въ своемъ, на это, конечно, нужно особое дарованіе. Въ короткихъ словахъ, это—даръ объективнаго творчества. Идеалы такого творчества не прямо принадлежатъ художнику а достаются ему изъ вторыхъ рукъ, какъ идолы покоренныхъ народовъ доставались завоевателю. Онъ можетъ ихъ знать и цѣнить за ихъ художественныя достоинства, но имъ онъ не молится.

Съ психологической точки зрѣнія, стало быть, мы находимъ три категоріи идеаловъ.

Первая по своей значительности, это—продуктъ коллективнаго творчества: идеалы народные или историческіе, между которыми выше другихъ стоятъ, безъ сомнѣнія, религіозные.

Дальше, за ними слѣдуютъ личные идеалы художника, въ которыхъ, какъ въ зеркалѣ, отражается чаще всего онъ самъ и то, что̀ дороже ему всего на свѣтѣ, или всего ненавистнѣе.

Наконецъ, послѣдняя категорія, это—идеализированные художникомъ образы и характеры, или типы дѣйствительной жизни.

Къ этимъ тремъ категоріямъ мы прибавимъ еще одинъ, позднѣйшій и наиболѣе современный видъ. Художникъ, какъ гражданинъ, или философъ и моралистъ, можетъ имѣть свой собственный идеалъ, который дороже ему всего на свѣтѣ. Но типы людей, ко-

торые онъ находитъ вокругъ себя, и даже весь нравственный міръ, его окружающій, не только могутъ быть незнакомы съ его идеаломъ, но даже, на ихъ ступени развитія, и совсѣмъ неспособны его понимать. Тогда, по пословицѣ: «Не мечите бисера», идеалу художника, повидимому, нѣтъ мѣста на сценѣ изображаемой имъ реальной жизни, и онъ отходитъ, весь блѣдный отъ гнѣва, въ сторону. Но художникъ имѣетъ этотъ идеалъ неуклонно въ виду, и въ безпощадной правдѣ, съ которою онъ рисуетъ все окружающее, слышится словно голосъ судьи, стоящаго гдѣ-то за сценою дѣйствія, или выше нея, и изрекающаго свой приговоръ. во имя непризнаннаго людьми идеала.





Н. С. Мосоловъ.

Очеркъ его художественной дѣятельности, съ приложеніемъ каталога всѣхъ его произведеній.

Статья С. С. Шайкевича.

Жизнь и дѣятельность нашихъ художниковъ только въ послѣднее время стали дѣлаться предметомъ изслѣдованія въ литературѣ; а между тѣмъ статьи и сочиненія подобнаго рода крайне интересны, какъ раскрывающія особый міръ умственнаго и артистическаго труда, которымъ увеличивается сумма проявленій умственной жизни народа.

Благодаря программѣ изданія, для котораго пишутся эти строки, жизнь и дѣятельность многихъ русскихъ художниковъ уже сдѣлись извѣстны публикѣ, интересующейся развитіямъ отечественнаго искуства. Къ ряду такихъ біографій мы хотимъ прибавить еще одинъ очеркъ, посвященный художнику, давно уже пользующемуся громкою извѣстностью въ западной Европѣ, тогда какъ его имя и произведенія знакомы въ Россіи только избранному кружку любителей искуства.

Независимо отъ этого, предметъ нашего очерка потому еще долженъ интересовать художественную часть русскаго общества, что онъ касается области искуства, имѣющей у насъ очень мало представителей. Мы разумѣемъ гравированіе на мѣди офортной манерой. Во время господства на Западѣ Европы блестящаго

рѣзца, Россія также успѣла выдвинуть нѣсколько громкихъ талантовъ по части бюрена, даже образовать нѣчто въ родѣ школы, правда, не прочной и не особенно богатой представителями. Однако офортъ, этотъ царь современныхъ родовъ гравированія, воскресившій славныя времена голландскихъ мастеровъ XVII вѣка, не имѣетъ у насъ ни школы, ни многочисленныхъ дѣятелей. Два, три имени—и нужно поставить точку.

Развитіе офорта, какъ намъ кажется, идетъ рука объ руку съ развитіемъ живописи, его старшей сестры. Отличительная черта всѣхъ современныхъ школъ живописи — блестящій колоритъ, доведенный до возможнаго совершенства. Та гамма красокъ и разнообразныхъ ихъ оттѣнковъ, которую мы видимъ у современныхъ живописцевъ, не встрѣчается даже въ лучшую пору развитія итальянскаго искуства. Если мотивы, задачи и непосредственное чувство художника въ старинныхъ школахъ стояли выше, чѣмъ въ наше время, то артистичность въ передачѣ рельефа, воздуха и красокъ природы, приводящая почти къ оптическому обману, нынѣ безспорно превзошла технику старинныхъ школъ. Сообразно этому характеру живописи, граверы находятъ въ офортѣ больше артистическихъ элементовъ для достиженія эффекта при воспроизведеніи свѣта и тѣни картины. Мягкость очертаній, нѣжность иглы и свѣтовыя пятна — вотъ элементы офорта, отличающагося отъ настоящей живописи только отсутствіемъ красокъ, въ смыслѣ колеровъ. Сила впечатлѣнія, таящаяся въ этомъ способѣ гравированія, лучше всего объясняетъ, почему великіе реалисты голландской школы почти съ такимъ же удовольствіемъ и любовью брались за аквафортную иглу, какъ за кисть и палитру. Рембрандтъ и Остаде столь же велики въ офортѣ, какъ и въ живописи; художественное значеніе того и другаго не было бы вполнѣ понято безъ изученія ихъ гравированныхъ произведеній. Во всѣхъ случаяхъ, когда задача гравера состоитъ не столько въ передачѣ красоты линій, внѣшней формы, сколько въ воспроизведеніи характера людей и сущности природы, офортъ является единственнымъ пригоднымъ для этого орудіемъ въ рукахъ мастера. Вотъ почему живопись голландцевъ плѣняетъ насъ въ офортной передачѣ, тогда какъ монументальные памятники итальянцевъ, гдѣ красота линій и рисунка стоитъ на первомъ планѣ, удобнѣе воспроизводятся блестящимъ рѣзцемъ, какъ мы это видимъ въ гравюрахъ Марка-Антонія, а позднѣе въ эстампахъ школы французскихъ и

итальянскихъ граверовъ конца XVII, XVIII и начала текущаго столѣтій.

Указанная отличительная черта офорта, какъ способа гравированія, ведетъ насъ къ опредѣленію характера самого гравера. Художникъ, интересующійся прежде всего жизненной правдой въ искуствѣ, а не внѣшней, хотя и эстетической его формой, скорѣе возьмется за иглу офортиста, чѣмъ за рѣзецъ. Мы постараемся доказать это ниже, при разсмотрѣніи работъ художника, имя котораго выставлено въ заголовкѣ настоящей статьи.

Николай Семеновичъ Мосоловъ, нынѣ едва достигшій 38-ми лѣтняго возраста, находится въ лучшей порѣ развитія своего таланта, направленіе котораго опредѣленно выяснилось въ предшествовавшей его дѣятельности. Онъ принадлежитъ къ тѣмъ рѣдкимъ у насъ счастливцамъ, которые еще въ родительскомъ домѣ находятъ подготовленную почву для удовлетворенія своей любви къ прекрасному. Его дѣдъ былъ страстнымъ любителемъ искуства, а отецъ—глубокимъ знатокомъ художествъ и артистомъ, оставшимся всю жизнь дилетантомъ только вслѣдствіе своей скромности. Дѣдъ нашего художника, также Николай Семеновичъ, положилъ основаніе частной картинной галереѣ Мосоловыхъ, составленной съ большимъ толкомъ и пониманіемъ дѣла. Онъ былъ большой поклонникъ Марка-Антонія, эстампы котораго покупались для него за границей. Умирая въ преклонныхъ лѣтахъ въ своемъ тульскомъ помѣстьѣ, онъ, за нѣсколько часовъ предъ кончиной, какъ мы слышали отъ очевидца, захотѣлъ еще разъ полюбоваться картинами великихъ мастеровъ, украшавшими стѣны его кабинета, и тихо отошелъ въ вѣчность, поблагодаривъ Творца за долгую жизнь и завѣщавъ сыну ту же горячую любовь къ прекрасному, которую питалъ самъ. Семена Николаевича Мосолова, отца художника, мы, къ сожалѣнію, лично не знали; но, по разсказамъ московскихъ любителей искуства, это была натура въ высшей степени даровитая, для которой служить искуству составляло одну изъ отраднѣйшихъ цѣлей въ жизни. Онъ недурно рисовалъ, былъ отличный знатокъ и страстный обожатель Рембрандта и всю жизнь съ большимъ толкомъ собиралъ офорты этого великаго мастера. Имя его мы находимъ въ числѣ почетныхъ вольныхъ общниковъ нашей Академіи художествъ. Типическій портретъ Семена Николаевича Мосолова, à la Rembrandt, мы находимъ въ числѣ гравюръ нашего художника (см. каталогъ № 187). Подъ руководствомъ такого отца, счастливо одаренная натура молодаго Мосолова нашла полный просторъ для

своего развитія. Занятія отца, его богатая коллекція эстамповъ, уже довольно рано пробудили въ юношѣ стремленіе подражать ему, причемъ онъ инстинктивно остановился на изученіи Рембрандта. Съ 1861 года, 14-ти лѣтъ отъ роду, Мосоловъ начинаетъ рисовать и гравировать копіи съ офортовъ голландскаго мастера. Благодаря этимъ занятіямъ, у него выработалось умѣнье схватывать выраженіе и передавать душевное настроеніе лица. Съ этого времени, Рембрандтъ сдѣлался рѣшителемъ всей его художественной карьеры, задачею его жизни. Предлагаемый нами подробный каталогъ произведеній нашего офортиста показываетъ, какую важную роль игралъ Рембрандтъ въ развитіи нашего артиста. Больше половины всѣхъ его работъ или свидѣтельствуетъ о томъ, что онъ усердно изучалъ Рембрандта (всѣ копіи съ офортовъ), или представляетъ воспроизведеніе картинъ великаго голландца. Образъ Рембрандта всюду преслѣдуетъ его; онъ ловитъ черты его лица и дважды пытается возсоздать этотъ образъ на основаніи суммы впечатлѣній, вынесенныхъ изъ созерцанія разнообразныхъ изображеній своего любимца (см. каталогъ №№ 188 и 189). Поработавъ нѣкоторое время подъ руководствомъ Ѳ. И. Іордана, Мосоловъ отправился въ Дрезденъ, гдѣ, въ 1861 году, учился рисованію и гравированію у Фридриха; затѣмъ, въ 1864 году, онъ работалъ подъ руководствомъ дрезденскаго гравера Густава Планера, а въ 1869 году закончилъ свое артистическое образованіе, усовершенствовавшись въ Парижѣ у извѣстнаго аквафортиста Фламенга, также страстнаго поклонника Рембрандта. Эти счастливые годы, посвященные изученію искуства, нашъ художникъ проводилъ то въ одной, то въ другой столицѣ, изучая въ музеяхъ творенія знаменитыхъ мастеровъ, преимущественно своего любимца и его послѣдователей. Направленіе его таланта, любовь къ реальному въ искуствѣ, были главною причиною того, что онъ находилъ удовольствіе въ воспроизведеніи твореній преимущественно голландской школы въ классическій періодъ ея развитія. Впослѣдствіи, когда игла его обратилась къ воспроизведенію картинъ русской школы живописи, онъ охотнѣе всего останавливался на такихъ вещахъ, которыя, по общей своей концепціи, или по драматизму, всего ближе подходили подъ характеръ голландскихъ реалистовъ. Офорты Мосолова подкупаютъ главнымъ образомъ не столько безукоризненною правильностью рисунка, сколько серьезной передачей колоритныхъ особенностей и общаго характера произведеній.

Когда годы ученья прошли, и настала пора самостоятельной

дѣятельности, Мосоловъ занялся такими задачами, которыя исполнить въ столь короткое время могъ человѣкъ только съ большою энергіей и любовью къ дѣлу. Познакомить міръ съ сокровищами нашего Эрмитажа, представить картину его богатствъ въ рядѣ послѣдовательныхъ альбомовъ — такова была цѣль, поставленная себѣ Мосоловымъ. Въ 1872 году, у извѣстнаго эстампнаго торговца и большаго знатока искуства В. Другулина, въ Лейпцигѣ, появилось первое крупное изданіе нашего даровитаго офортиста—альбомъ изъ 20-ти листовъ, воспроизводящихъ лучшіе оригиналы нашего музея. Это изданіе извѣстно подъ заглавіемъ «Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage Impérial de St.-Petersbourg». Мосоловъ явился здѣсь еще не въ своей настоящей сферѣ, потому что въ числѣ его эстамповъ не находилось ни одной гравюры съ Рембрандта, и самъ художникъ остался неудовлетвореннымъ многими листами изданія; тѣмъ не менѣе «Шедевры Эрмитажа» были встрѣчены художественною критикою за границей очень сочувственно, а у насъ оно доставило ему званіе академика. «Мосоловъ—говорилось тогда въ «Neue Kunstblätter» (5 іюля 1872 г.)—подобно другимъ современнымъ образованнымъ русскимъ, обладаетъ счастливымъ даромъ воспріимчивости, отличающимся свѣжестью и непринужденностью чувства. При своемъ независимомъ положеніи, онъ руководствуется единственно тѣмъ, что внушаютъ ему талантъ и любовь къ дѣлу. Онъ предлагаетъ намъ выборъ шедевровъ различныхъ школъ, находящихся въ Эрмитажѣ. Ему, повидимому, безъ труда удается примирять единство своей манеры съ художественнымъ характеромъ произведеній, что̀ врядь-ли было бы возможно, еслибы онъ не обладалъ спеціальнымъ даромъ офортиста передавать картины такъ, какъ онѣ вышли изъ подъ кисти художника. Понятно, какъ много въ этомъ случаѣ значитъ индивидуальность аквафортиста, и въ какой мѣрѣ субъективное пониманіе должно соотвѣтствовать сущности задачи, если художникъ желаетъ убѣждать. Но въ томъ то и заключается отличительная прелесть офортной иглы, что она оставляетъ свободу индивидуальному пріему воспроизводителя.» Къ числу лучшихъ листовъ этого собранія принадлежатъ: «Читальщица» съ Г. Доу (катал. № 116), портретъ жены Рубенса, Елены Фурманъ (к. 132), портретъ папы Климента IX, Юлія Роспильоси, съ К. Маратти (к. 145).

Вниманіе художественнаго міра къ нашему граверу усилилось, когда, вслѣдъ за «Шедеврами Эрмитажа», явился другой его трудъ, еще болѣе капитальный какъ по количеству листовъ, такъ и по

ихъ артистическому достоинству. Въ томъ же 1872 году, Другулинъ выпустилъ въ свѣтъ сорокъ офортовъ Мосолова, исполненныхъ исключительно съ картинъ Рембрандта, принадлежащихъ Эрмитажу. Этотъ обширный трудъ молодаго русскаго художника познакомилъ Европу, жаждавшую знать сколь возможно больше произведенiй великаго голландца, съ массою его работъ. Художественная критика Германiи и Францiи восторженно привѣтствовала нашего соотечественника. А. Сире, по поводу этого изданiя, проводитъ въ своемъ «Journal des beaux-arts» (1874, № 20) параллель между нашимъ художникомъ и другими двумя талантливыми офортистами нашего времени, Фламенгомъ и Унгеромъ, также посвятившими себя воспроизведенiю Рембрандта, изъ которыхъ первый былъ *даже* учителемъ Мосолова. Результатъ этой оцѣнки вполнѣ оказался въ пользу русскаго художника. Авторъ превозноситъ его за благоговѣйно-строгое отношенiе къ передачѣ оригиналовъ, какое не всегда замѣтно у Унгера, который позволяетъ себѣ порою исправлять и переиначивать Рембрандта. Что касается до Фламенга, то Сире замѣчаетъ, что онъ вовсе не коснулся Рембрандта-живописца, а далъ намъ только вѣрныя копiи съ его гравюръ. Характеристика Мосолова, сдѣланная бельгiйскимъ критикомъ, по нашему мнѣнiю, настолько мѣтка, что мы не можемъ отказать себѣ въ удовольствiи привести здѣсь выдающiяся мѣста изъ его отзыва. «Мосоловъ—говоритъ Сире—не самый блестящiй, но самый благоговѣйный и вѣрный истолкователь Рембрандта. Онъ точнѣе и проще, чѣмъ кто-либо другой до сихъ поръ, возсоздалъ великаго артиста, котораго вотъ ужь тридцать лѣтъ какъ превозносятъ, впадая часто въ экзальтацiю. Настоящiй Рембрандтъ въ этой обстановкѣ принялъ нѣсколько шумный и даже шарлатанскiй характеръ (une allure un peu charlatanesque). Эта ходульность, недостойная его памяти, которую никто изъ воспроизводителей его творенiй не уважаетъ достаточно, не понравилась Мосолову. Онъ здраво отнесся къ дѣлу и держался истины... Наибольшая заслуга его состоитъ именно въ умѣньи стушеваться, дабы тѣмъ ярче выдвинуть Рембрандта. Его забота преимущественно состоитъ въ томъ, чтобы ограниченными средствами офорта сохранить общiй тонъ оригинала. Воспроизводя иногда типы неблагородные (ignobles) и другiе недостатки оригинала, обыкновенно прощаемые Рембрандту, онъ стремится лишь вѣрно передавать характеръ художника. Его воспроизведенiя до того точны, что многiе могутъ даже усумниться въ его личномъ вкусѣ и

умѣньи. Но до этого ему дѣла мало: онъ хотѣлъ дать намъ Рембрандта во всей его цѣлости, и достигъ этого».

Переходя затѣмъ къ ближайшей оцѣнкѣ работъ Мосолова, Сире останавливается со вниманіемъ на ихъ важнѣйшихъ особенностяхъ. По его словамъ, тѣни фоновъ и первыхъ плановъ почти на всѣхъ этихъ гравюрахъ отличаются воздушной прозрачностью, являющейся результатомъ умной и бойкой работы и искуснаго печатанія эстамповъ. Свѣтовыя мѣста глубоки и сочны, а въ полутѣняхъ такъ и чувствуешь мерцаніе свѣта.

Какъ тонкій знатокъ офорта, Сире подмѣтилъ и прекрасно очертилъ талантъ нашего офортиста. Прибавить что-либо къ его отзыву едва ли представляется надобность. Остается лишь обратить вниманіе на лучшіе листы разсматриваемаго собранія, могущіе вызвать въ любителѣ восторгъ, близко граничащій съ тѣмъ энтузіазмомъ, который порождаетъ своею иглою самъ Рембрандтъ. Изъ всѣхъ эстамповъ этой серіи, мы отдаемъ предпочтеніе «Снятію съ Креста» (№ 10), «Молитвѣ предъ обѣдомъ» (№ 13), портрету матери Рембрандта, съ книгой и очками (№ 17), «Копенолю» (№ 18), «Портрету Собіескаго» (№ 21), «Молодой еврейкѣ» (№ 22), «Патріарху Іакову» (№ 26), «Портрету амстердамскаго еврея» (№ 30) и «Портрету пожилой женщины» (№ 33). Все это—листы первоклассные, которые сдѣлали бы честь любому изъ лучшихъ современныхъ офортистовъ. Возьмемъ для примѣра портретъ Копеноля. Можетъ-ли передача оригинала доходить до бо́льшаго совершенства? Прекрасный рисунокъ, нѣжность иглы, удачное распредѣленіе свѣтотѣни—всѣ эти достоинства бросаются въ глаза. Гравюра напоминаетъ одинъ изъ дивныхъ портретовъ-офортовъ самого Рембрандта. А портретъ амстердамскаго еврея? Не правъ ли Сире, восклицая: Cette planche suffit pour classer un artiste?

Геній Рембрандта продолжаетъ не давать покоя нашему художнику. Онъ всюду отыскиваетъ его произведенія, гравируетъ съ него, совершенствуя свою манеру и достигая наибольшей гармоніи общаго. Зная, что нигдѣ нельзя столько насладиться твореніями великаго голландца, какъ въ его отечествѣ, Мосоловъ посѣщаетъ Амстердамъ и Гагу, но заглядываетъ также и въ знаменитыя галереи Вѣны, Касселя и Дрездена. Какъ результатъ этого изученія, явился цѣлый рядъ работъ Мосолова, изъ которыхъ издана лишь небольшая часть. Однако то, что далъ намъ художникъ въ своихъ десяти офортахъ, выпущенныхъ въ свѣтъ въ 1876 году Другулиномъ, и за которые онъ получилъ золотую медаль въ парижскомъ салонѣ,

представляетъ собою, въ своемъ родѣ, перлы искуства. Если въ «Les Chefs-d'oeuvre de l'Ermitage» нѣкоторые листы страдаютъ еще недостатками въ отношенiи рисунка, жесткостью и условностью манеры, если въ «Les Rembrandts de l'Ermitage» желанiе сохранить возможную вѣрность оригиналу вынуждаетъ художника слишкомъ рѣзко обрисовывать неграцiозныя формы конечностей, напр. въ офортѣ № 27 нашего каталога, то всего этого уже нельзя найдти въ послѣднемъ изъ означенныхъ изданiй. Правильность, изящность и гармонiя—вотъ отличительныя черты каждаго листа. Бо́льшаго, конечно, не возможно и требовать отъ художника-интерпретатора. Капитальный сюжетъ: «Ночной дозоръ» (к. № 41), pium desiderium всѣхъ граверовъ, на которомъ испробовали свои силы и Классенсъ, и Унгеръ, и многiе другiе, нашелъ въ нашемъ художникѣ вѣрнаго и талантливаго исполнителя. «О пирѣ Агасвера» (№ 43)—въ дрезденскомъ каталогѣ эта картина называется свадьбой Сампсона—говорили еще до появленiя этой гравюры въ продажѣ, какъ о лучшей вещи современнаго офорта (Zeitschrif tfür bildende Kunst, VIII, p. 190). Но я не знаю во всемъ oeuvre'ѣ Мосолова гравюры, которая была бы лучше «Портрета бургомистра Сикса» (№ 48) кассельской галереи. Что за прелестная вещь! Живое, спокойное и благородное лицо голландца въ живописномъ костюмѣ рельефно выступаетъ изъ прозрачной темноты тѣней фона: какая артистическая постепенность въ свѣтотѣни, и какъ умно оттѣнено почти бѣлое лицо отъ такого-же бѣлаго, какъ снѣгъ, воротника! Прочiе листы: «Кассельскiй Копеноль», «Математикъ», «Знаменщикъ» и «Молодая дама», не менѣе интересны и составляютъ послѣднее слово современной офортной манеры.

И такъ, въ теченiи пяти лѣтъ, молодой русскiй граверъ далъ артистическому мiру 50 воспроизведенiй съ картинъ Рембрандта. Но это далеко еще не все, что онъ сдѣлалъ за означенное время. Въ мастерской его, какъ можно видѣть изъ предлагаемаго нами каталога, изготовлено и отпечатано не менѣе 20-ти гравюръ съ самыхъ извѣстныхъ картинъ одного Рембрандта. Эти эстампы всѣ прекрасно оттиснуты и могли бы быть пущены въ свѣтъ, но художникъ не сдѣлалъ этого до сихъ поръ по причинамъ, намъ неизвѣстнымъ. Почти всѣ эти листы отличаются тѣми же капитальными достоинствами, которыя мы указали въ 10-ти офортахъ, появившихся въ свѣтъ въ 1876 году. Разборъ каждой гравюры не входитъ въ задачу настоящаго краткаго очерка, назначеннаго лишь служить введенiемъ въ каталогъ произведенiй Мосолова. Однако не можемъ

хоть бѣгло не остановиться на этой не изданной серіи воспроизведеній Рембрандта. Кромѣ нѣкоторыхъ повтореній уже изданныхъ сюжетовъ, представляющихъ интересъ, какъ наглядный примѣръ добросовѣстнаго изученія художникомъ оригиналовъ (см. №№ 52, 55, 58, 67, 69 и другіе), мы встрѣчаемъ здѣсь такіе листы, какъ знаменитые «Синдики Суконнаго Ряда» (№ 57), удивительный оригиналъ которыхъ украшаетъ амстердамскій музей; гравюра эта превосходна какъ въ общемъ, такъ и въ частностяхъ. Далѣе, мы находимъ «Урокъ анатоміи» (№ 56), превосходнѣйшій офортъ въ отношеніи мастерской передачи свѣтотѣни. Гравюра: «Христосъ въ Эммаусѣ», съ луврскаго оригинала (№ 53), по той же причинѣ и по прекрасно переданной головѣ Христа, равно какъ и по всей обработкѣ задняго фона, должна быть причислена къ наиболѣе удачнымъ листамъ Мосолова. Неизданный «Портретъ старика» (№ 60) самимъ Мосоловымъ признается лучшею его работой. Затѣмъ слѣдуетъ указать на цѣлую галерею портретовъ, одинъ другаго интереснѣе. Большой портретъ матери Рембрандта, съ оригинала, составляющаго собственность самого художника (№ 71), хотя и принадлежитъ къ первымъ его работамъ, но во всѣхъ отношеніяхъ заслуживаетъ безусловной похвалы. Мосоловъ гравировалъ три или четыре раза этотъ портретъ, но самымъ удачнымъ, на нашъ взглядъ, представляется тотъ, на который нами сдѣлано указаніе въ каталогѣ. Наконецъ, превосходной гравюрой является портретъ самого Рембрандта, съ оригинала, находящагося въ лондонской національной галереѣ. Съ нѣкоторыми изъ этихъ неизданныхъ офортовъ (№№ 59, 130 и друг.) можно было познакомиться въ журналахъ: «Die Graphischen Künste» и «Gazette des beaux-arts». Въ нашемъ каталогѣ значится болѣе 20-ти такихъ гравюръ съ картинъ Рембрандта и болѣе 30 копій съ оригинальныхъ его офортовъ. Послѣднія приведены по классификаціи А. Бартша, въ его «Catalogue raisonné de toutes les estampes de Rembrandt».

Изученіе Рембрандта развило въ Мосоловѣ любовь вообще къ голландской и фламандской школамъ живописи, такъ что онъ долженъ быть отнесенъ къ интерпретаторамъ этихъ школъ по преимуществу. Работы его съ Рафаеля, Ліонарда да-Винчи и другихъ итальянцевъ крайне немногочисленны. Тѣмъ не менѣе должно отмѣтить изъ ихъ числа, какъ гравюры образцовыя: «Св. Георгія на конѣ», съ эрмитажной картины Рафаеля (№ 141) и «Юдиѳь», съ оригинала Бонвичино, также изъ Эрмитажа (№ 142).

Послѣ офортовъ съ Рембрандта, наилучшими гравированными Мосоловымъ досками слѣдуетъ признать воспроизведенія великаго представителя фламандской школы, Рубенса, между прочимъ «Пиръ Вакха» (№ 128), работу, исполненную еще въ 1868 году и принадлежащую, слѣдовательно, къ числу раннихъ трудовъ Мосолова. Сохранилось еще нѣсколько пробныхъ оттисковъ этой гравюры, между прочимъ, одинъ, съ поправками Ѳ. И. Іордана. Тѣмъ не менѣе, работа эта, за которую Мосоловъ получилъ званіе класснаго художника 1-й степени, заслуживаетъ особаго вниманія. Нашъ художникъ постигъ, что Рубенса нельзя передавать такимъ же образомъ, какъ Рембрандта, что, для точнаго воспроизведенія характеристическихъ особенностей живописи этого мастера, въ сильной степени необходимо содѣйствіе сухой иглы и даже рѣзца. Примѣненіе этихъ средствъ мы видимъ какъ въ «Пирѣ Вакха», такъ и въ «Двухъ сатирахъ» (№ 125), гравированныхъ еще раньше, въ 1866 году, когда нашему артисту было всего 18 лѣтъ отъ роду. Вторая изъ названныхъ гравюръ, съ удивительною вѣрностью воспроизводящая Рубенса въ лучшемъ его жанрѣ (миѳологическомъ), была своевременно помѣщена въ «Gazette des beaux-arts», и ей рукоплескали всѣ знатоки дѣла. За этими миѳологическими сюжетами слѣдуютъ два портрета второй жены Рубенса, Елены Фурманъ, съ оригиналовъ мюнхенской и эрмитажной галерей (№№ 129 и 131), причемъ второй портретъ гравированъ два раза. Большой портретъ не былъ изданъ, а маленькій вошелъ въ «Chefs-d'oeuvre de l'Ermitage» и сверхъ того появился въ «Zeitschrift für bildende Kunst». На этихъ двухъ прелестныхъ женскихъ портретахъ Мосоловъ еще разъ показалъ, что портреты Рубенса должно передавать нѣсколько инымъ способомъ, чѣмъ портреты Рембрандта, а именно въ манерѣ учениковъ великаго антверпенца. Работы Мосолова съ Рубенса исполнены въ духѣ Больсферта, Ворстермана и Понціуса, знаменитыхъ граверовъ его школы.

Страстный любитель нидерландцевъ и прекрасный ихъ знатокъ, Мосоловъ не ограничился воспроизведеніемъ твореній Рембрандта и Рубенса. Онъ пробовалъ свои силы и на Франсѣ Гальсѣ, на Остаде, на Фердинандѣ Болѣ, на Воуверманѣ, Терборгѣ, Доу и другихъ. «Старушка» съ Доу (№ 116)—одна изъ лучшихъ вещей въ ряду мосоловскихъ произведеній.

Совершенно понятно, что такой эстетически-развитый граверъ, какъ нашъ художникъ, не могъ остаться одностороннимъ и равнодушнымъ къ выдающимся произведеніямъ современной живо-

писи. Относящіяся къ ней гравюры Мосолова не многочисленны, но самый выборъ мастеровъ и картинъ въ этомъ случаѣ, равно какъ и выборъ таковыхъ изъ русской школы, подтверждаетъ сказанное нами о направленіи Мосолова, а именно, что его занимаетъ въ искуствѣ прежде всего внутренній міръ человѣка, будь то передача характера и типичности лица, или же драматизмъ положенія. У Габріэля Макса нашъ артистъ взялъ два сюжета изъ мученической жизни первыхъ христіанокъ и воспроизвелъ его «Привѣтъ» (№ 155) и «Свѣтъ» (№ 156) въ эстампахъ, исполненныхъ съ большимъ вкусомъ. Жеромъ и Верещагинъ даютъ ему поводъ воспроизвести сцены, полныя восточнаго колорита: съ перваго онъ гравируетъ «Пьющаго арнаута» (№ 153) и «Воина съ обнаженной саблей» (№ 154), а со второго «Авганца» (№ 182). Эти работы переносятъ наше воображеніе въ новый міръ восточнаго жанра, созданнаго преимущественно современною французскою школою. Не забытъ Мосоловымъ и Каульбахъ, явившійся въ эстампѣ прелестной головки молодой дѣвушки (№ 157), и романическій Лейсъ—въ нѣсколькихъ этюдахъ (№№ 158—164), наконецъ, Ландель, котораго «Красивая дѣвушка съ кувшиномъ» еще разъ дала Мосолову случай выдвинуть живое лицо изъ темно-прозрачнаго фона.

Воспитанный на великихъ образцахъ европейской живописи, Мосоловъ, естественно, долженъ былъ выказать большую разборчивость при заимствованіи оригиналовъ для себя изъ русской живописи. Конечно, пора его дѣятельности еще не прошла, и надо полагать, что онъ направитъ свое искуство на воспроизведеніе такихъ художниковъ, какъ Перовъ, В. Маковскій и другіе, которые, по самобытности и здравому отношенію къ жизни въ своихъ жанрахъ, могутъ быть поставлены на ряду съ голландцами, изображавшими сцены изъ народнаго быта. На первыхъ порахъ, Мосолова могли воодушевить художники, напоминавшіе ему, своими задачами, произведенія Рембрандта. Сюда мы относимъ, между прочимъ, картины: «Тайная вечеря» Ге, «Схимникъ» В. Шварца, и циклъ рисунковъ того же художника на тэмы изъ «Князя Серебрянаго» гр. Толстаго. Взгляните на гравюру, изображающую «Схимника», съ картины Шварца: развѣ этотъ сюжетъ, представляющій старца на колѣняхъ, благоговѣйно смотрящаго въ священную книгу у крышки гроба, недостоинъ кисти Рембрандта? Могъ-ли Мосоловъ найдти въ русской живописи болѣе подходящій оригиналъ для того, чтобы выказать свое мастерство въ передачѣ свѣтотѣни и обрисовки едва-ли не

Рембрандтовской головы? Наша школа живописи только народилась; но можно надѣяться, что она не перестанетъ доставлять нашему офортисту образцы для воспроизведенія, столь же благодарные, какъ только-что указанные. Въ ряду трудовъ Мосолова, по русскому жанру, видное мѣсто занимаютъ также «Лимонщикъ» (№ 180) съ оригинала Якобія, и прелестная сценка «У воротъ», съ картины Рачкова (№ 181).

Любителямъ русскихъ гравированныхъ портретовъ Мосоловъ даетъ, правда, немного листовъ; но листы эти крайне интересны. Изображеніе знаменитаго зодчаго, графа Растрелли, гравированное съ оригинала неизвѣстнаго живописца, не должно, конечно, отсутствовать въ коллекціи русскихъ гравюръ, мало-мальски претендующей на полноту. Воспроизведеніемъ своихъ дѣда и отца, въ превосходныхъ эстампахъ, художникъ отдалъ справедливую дань благодарности тѣмъ, кому онъ столько обязанъ своимъ художественнымъ развитіемъ.

Николай Семеновичъ исполнилъ лишь очень немного гравюръ собственной инвенціи. Есть ли это недостатокъ, или только особенность его таланта? Намъ кажется, что вѣрнѣе будетъ допустить послѣднее. Мосоловъ—попреимуществу художникъ-истолкователь чужихъ художественныхъ композицій. Популяризовать артистическимъ образомъ твореніе другаго составляетъ такую же заслугу предъ искуствомъ, какъ и увеличивать сумму художественныхъ произведеній собственными созданіями. Уже великая честь для художника, если его имя, какъ имя Мосолова, можетъ быть упоминаемо между достойными интерпретаторами Рембрандта, Рубенса и другихъ корифеевъ живописи.

Къ предложенному нами очерку художественной дѣятельности Н. С. Мосолова присоединяемъ каталогъ всѣхъ его работъ. Но прежде, чѣмъ приступить къ ихъ исчисленію, неизлишне будетъ сказать нѣсколько словъ какъ объ источникахъ, которыми мы пользовались при составленіи этого каталога, такъ и объ его системѣ.

Гравюры Мосолова очень рѣдки, потому что значительная ихъ часть вовсе не была издана, а тѣ, которыя явились въ свѣтъ, отпечатаны въ очень ограниченномъ числѣ экземпляровъ. Художникъ работаетъ не съ меркантильною цѣлью, а по мѣрѣ того, какъ заинтреесовывается сюжетами. Основаніемъ для нашего каталога прежде всего послужила наша собственная коллекція, въ которую произведенія Мо-

солова попали при особенныхъ обстоятельствахъ. Въ концѣ 70-хъ годовъ умеръ въ Лейпцигѣ В. Другулинъ, другъ Мосолова и издатель его эстамповъ. Въ числѣ гравюръ, продававшихся послѣ его смерти, было и значительное количество листовъ Мосолова. Это собраніе досталось намъ. Оно состояло изъ превосходныхъ оттисковъ, между которыми было много пробныхъ, съ собственноручнымъ посвященіемъ Мосолова Другулину, или съ иными его замѣтками. Но коллекція эта, заключавшая въ себѣ сотню листовъ, не представляла полнаго собранія всѣхъ отпечатанныхъ произведеній нашего аквафортиста. Чрезъ два года, страсть къ собиранію гравюръ столкнула насъ въ Москвѣ лично съ Мосоловымъ, еще больше насъ преданнымъ этому занятію. Такимъ образомъ, между нами и имъ произошло сближеніе, и въ продолженіе нашего знакомства, кромѣ изученія его превосходнаго собранія старинныхъ эстамповъ, мы получили возможность, такъ сказать, изъ первыхъ рукъ пополнить наше собраніе его работъ и записать всѣ свѣдѣнія, включенныя теперь въ предлагаемый каталогъ. Кромѣ исчисленныхъ въ немъ листовъ, въ нашей коллекціи имѣется значительное количество еще неотпечатанныхъ этюдовъ и начатыхъ работъ художника, о которыхъ мы не сочли себя вправѣ сообщать во всеобщее свѣдѣніе. Мы не пишемъ исторіи художника. При составленіи каталоговъ, подобныхъ нашему, необходимо строго различать, идетъ-ли рѣчь о твореніяхъ артиста, еще находящагося въ живыхъ, или же такого, вся жизнь и произведенія котораго уже принадлежатъ суду исторіи. То, что въ отношеніи послѣдняго представлается обязанностью всякаго изслѣдователя, въ отношеніи перваго было бы, по меньшей мѣрѣ, нескромностью.

Всѣ гравюры Мосолова напечатаны отлично, на лучшихъ сортахъ китайской, японской, голландской и бристольской бумаги. Печатаніе производилось въ извѣстнѣйшихъ мастерскихъ Парижа и Лейпцига. Художникъ не жалѣлъ на это своихъ средствъ, потому что, будучи горячимъ любителемъ эстамповъ, прекрасно понималъ, какъ много значитъ въ гравюрахъ хорошее изданіе и искусная печать. Хотя, по отношенію ко многимъ листамъ, существуетъ нѣсколько «состояній» (états), даже оттиски съ ремарками, однако, по нашему убѣжденію, именно въ отношеніи офортовъ Мосолова различіе это не играетъ важной роли, такъ какъ доски, не будучи утомлены значительнымъ количествомъ оттисковъ, во всѣхъ случаяхъ давали превосходные экземпляры. Исключеніе составляютъ, быть можетъ, листы, розданные въ видѣ премій обще-

ствами петербургскимъ поощренія и московскимъ любителей художествъ.

Почти всѣ эстампы Молосова отпечатаны безъ всякаго шрифта, въ большинствѣ случаевъ даже безъ обозначенія фамиліи гравера. Исключенія изъ этого общаго правила указаны въ нашемъ каталогѣ. Отъ многихъ гравюръ сохранились пробные оттиски, розданные щедрымъ художникомъ нѣкоторымъ любителямъ. Не имѣя достаточныхъ свѣдѣній объ этомъ предметѣ, мы не могли указать въ каталогѣ, у кого существуютъ эти пробные оттиски, и какимъ образомъ достались они тому или другому лицу.

Что касается до системы нашего каталога, то мы признали самымъ удобнымъ и болѣе сообразнымъ съ характеромъ художественной дѣятельности Мосолова расположить его произведенія по живописцамъ, картины которыхъ служили ему оригиналами. Первое мѣсто занимаетъ Рембрандтъ; за нимъ слѣдуютъ прочіе голландцы и фламандцы. Второй отдѣлъ каталога составляютъ мастера другихъ старинныхъ школъ, третій—воспроизведенія картинъ современныхъ иностранныхъ школъ, четвертый—гравюры съ картинъ русской школы живописи и, наконецъ, нѣкоторые эстампы собственной композиціи художника.



Каталогъ гравюръ Н. С. Мосолова.

Примѣчаніе 1. Н. С. Мосоловъ, чрезъ В. Другулина, въ Лейпцигѣ, издалъ три сборника нѣкоторыхъ своихъ работъ. Первые два вышли въ свѣтъ въ 1872 году, подъ слѣдующими заглавіями: a) Les chefs-d'œuvre de l'Ermitage Impérial à St.-Pétersbourg. Первая серія — 20 листовъ. Отпечатано было 300 экземпляровъ, изъ чиела которыхъ предназначено было для продажи только 250. b) Les Rembrandts de l'Ermitage Impérial, 40 листовъ. Отпечатано было также только 250 экземпляровъ. Третье собраніе вышло въ 1876 году, подъ заглавіемъ: Dix eaux-fortes d'après Rembrandt. Отпечатано только 115 экземпляровъ. Первое изъ этихъ изданій обнимаетъ собою гравюры съ лучшихъ эрмитажныхъ картинъ разныхъ школъ и художниковъ, вторыя два – исключительно гравюры съ картинъ Рембрандта. Согласно принятой нами системѣ распредѣленія работъ Мосолова по живописцамъ, съ которыхъ онъ гравировалъ, листы эрмитажнаго изданія съ картинъ разныхъ художниковъ помѣщены въ каталогѣ соотвѣтственно мѣсту, отведенному художнику-живописцу. Изданія же, касающіяся Рембрандта, вошли въ отдѣлъ гравюръ съ картинъ этого художника въ той послѣдовательности, которую они занимаютъ въ самыхъ изданіяхъ.

Примѣчаніе 2. Буква К означаетъ ссылку на настоящій каталогъ. Буквы: К. И. Э.—ссылку на Каталогъ Императорскаго Эрмитажа изд. 1870 года, 3 части. Измѣреніе гравюръ сдѣлано отъ линіи до линіи самой гравюры, не включая бортовъ доски. Величина гравюръ показана въ миллиметрахъ, причемъ первая цифра обозначаетъ высоту, а вторая ширину (o×o).

ОТДѢЛЪ I.

Работы съ картинъ живописцевъ голландской и фламандской школъ.

А. Работы съ Рембрандта.

a) Воспроизведенія его картинъ.

Отъ № 1—40. Сорокъ офортовъ съ картинъ Императорскаго Эрмитажа (альбомъ). Они вышли въ свѣтъ подъ заглавіемъ: Рембрандты Эрмитажа, у В. Другулина, въ Лейпцигѣ, въ 1872 году [1]). Отпечатано изданіе въ Парижѣ, у Сальмона, въ числѣ 250 экземпляровъ, на превосходной китайской бумагѣ. Имѣется также небольшое количество оттисковъ на японской и голландской бумагѣ; но, въ художественномъ отношеніи, мы предпочитаемъ изданіе на голландской. Къ нѣкоторымъ экземплярамъ этого изданія (полученнымъ прямо отъ художника) приложенъ портретъ Рембрандта, по рисунку Мосолова, составленному по впечатлѣнію, произведенному на него различными сохранившимися портретами (см. Каталогъ № 188).

[1]) Вотъ полное заглавіе этого изданія: Les Rembrandts de l'Ermitage Impérial de Saint-Pétersbourg, quarante planches gravées à l'eau-forte par N. Mossoloff, membre de l'Académie Impériale des beaux-arts de St.-Pétersbourg. Leipzig. W. Drugulin. 1872. На особомъ листѣ помѣщены пофранцузски названіе, или, лучше, обозначеніе содержанія каждаго листа.

1. **Авраамъ за столомъ съ тремя ангелами.** К. И. Э. № 791. 140×180.

2. **Жертвоприношеніе Авраама.** К. И. Э. № 792. 190×143.

Эта гравюра отличается превосходной передачей головы Авраама. Рембрандтъ самъ гравировалъ подобный сюжетъ, см. Bartsch, 35. Копія Мосолова, К. № 76.

3. **Одежда Іосифа.** К. И. Э. № 793. 157×170.

Ваагенъ оспариваетъ достовѣрность оригинала, приписывая картину Экгоуту.

4. **Жена Пентефрія, обвиняющая Іосифа.** К. И. Э. № 794. 180×155.

Siret: La femme de Putiphar accusant Joseph est, comme effet, un véritable chef-d'oeuvre, surtout le fond. Въ послѣднее время (1884 году) Мосоловъ снова награвировалъ этотъ сюжетъ, но въ большемъ размѣрѣ. Работа эта во всѣхъ отношеніяхъ выше первой. Этой вторичной гравюры извѣстны *три* пробныхъ оттиска, нѣсколько экземпляровъ *съ ремаркой* (бюстъ старика, награвированный подъ нижнимъ бортомъ ближе къ лѣвой сторонѣ) и безъ подписи; *оконченные* оттиски обозначены съ правой стороны: «N. Mossoloff. 1884». 296×254.

5. **Паденіе Амана.** К. И. Э. № 795. 164×148.

Siret: Une des faibles (planches) peut-être plus à cause de la vulgarité du sujet que par le travail du graveur. Этотъ сюжетъ первоначально награвированъ былъ Мосоловымъ въ большемъ размѣрѣ, но работа не удовлетворила художника. Осталось небольшое количество экземпляровъ съ т. н. большой доски, 210×190.

6. **Св. Семейство.** К. И. Э. № 796. 181×140.

Siret: Sujet malheureux resemblant à une caricature; néanmoins planche intéressante, ne fut ce que par l'ange chauve-souris bien éclairé, qui se précipite dans l'atelier de Saint-Joseph.

7. **Возвращеніе блуднаго сына.** К. И. Э. 797. 233+176.

Siret: Superbe planche d'un effet excellent et magistralement exécutée. Il faut en applaudir jusqu'aux plus infimes détailes. Мосоловъ гравировалъ этотъ сюжетъ вторично, въ нѣсколько бо̀льшемъ видѣ. К. № 52.

8. **Притча о работникахъ въ виноградникѣ.** К. И. Э. № 798. 150×200.

Siret: Bonne planche, effet à la fois doux et vif, harmonie remarquable dans le ton général.

9. **Отреченіе Св. Петра.** К. И. Э. № 799. 177×190.

Siret: Vigoureux effet de lumière, grande puissance dans le rendu du coloris; le personnage de Saint-Pierre est très réussi, quoique le grain de la robe soit lourd.

10. Снятіе съ креста. К. И. Э. № 800. 300×217.

Siret: La pièce capitale de l'oeuvre. Aspect superbe et émouvant. Ici le vulgarisme des types disparaît devant le sentiment de l'expression, qui anime les personnages de la scène; fond très travaillé et d'une profondeur étonnante. Au premier plan, hâchures libres produisant des effets opaques adroitement combinés. Clairs francs, vifs et se fondant graduellement dans la distance avec un jeu de rayonnement du plus superbe effet. Cette planche est véritablement splendide. On y remarquera le personnage tout entier de la Vierge tombant faible et dont la main droite est admirablement éclairée. Самъ Рембрандтъ исполнилъ гравюру подобнаго содержанія, считающуюся однимъ изъ первыхъ нумеровъ его офортовъ. Bartsch, № 81. Мюнхенская картина, изображающая тотъ же сюжетъ, также гравирована Мосоловымъ. См. К. № 54.

11. Невѣріе Св. Фомы. К. И. Э. № 801. 183×165.

Siret: Beau jeu de lumière, fond très heureux. Les personnages sont d'une variété de sentiment et d'allures qui n'est pas un des moins grands mérites dans cette eau-forte. Le personnage de droite, à moitié assis, n'est pas des plus heureux.

12. Даная. К. И. Э. № 802. 182×203.

Siret: Effet assez chatoyant. Кто видѣлъ оригиналъ этой гравюры, тотъ долженъ признать, что Мосоловъ отлично передалъ композицію Рембрандта, представившаго намъ соблазнительную богиню въ видѣ потрепанной, некрасивой фламанки [1]). Освѣщеніе въ высшей степени удачно разлито по всей гравюрѣ.

13. Молитва передъ обѣдомъ. К. И. Э. № 803. 150×175.

Siret: Charmante eau-fote. Beau et sobre travail d'une pointe flexible et contenue.

14. Мать Рембрандта съ книгой. К. И. Э. № 804. 196+159.

15. Мать Рембрандта въ черномъ чепцѣ. К. И. Э. № 805. 150×128.

16. Мать Рембрандта. К. И. Э. № 806. 140×117.

Этотъ портретъ гравированъ Мосоловымъ вторично, въ бо́льшемъ размѣрѣ. См. К. № 69.

17. Мать Рембрандта, съ книгой и очками. К. И. Э. № 807. 141×126.

Этотъ сюжетъ гравированъ еще разъ, въ большемъ видѣ, 180×160.

Всѣ четыре портрета отличаются превосходной передачей оригиналовъ, въ особенности № 17, гдѣ лицо старушки чрезвычайно хорошо обработано иглой; лицо, грудь и руки освѣщены удачно. Портретъ № 16 лицомъ напоминаетъ другой портретъ матери Рембрандта, принадлежащей самому художнику и описанный подъ № 70.

---

[1]) Многіе критики признаютъ однако, что на картинѣ изображена не Даная, къ которой нисходитъ Юпитеръ въ видѣ золотаго дождя, а жена Товіи, ожидающая въ брачную ночь прихода своего супруга. Мы придерживаемся того же мнѣнія. *Прим. Редактора.*

Сире пишетъ обо всѣхъ четырехъ портретахъ: d'un faire tout personnel et très réussi, surtout dans les traits du visage qui sont doux et sympathiques. Un peu de monotonie dans les intentions de la pointe dans les details.

18. Каллиграфъ Ливенъ-Виллемсонъ-ванъ-Копеноль. К. И. Э. № 808. 174×154.

Siret: Effet charmant, planche supérieurement touchée. На нашъ взглядъ, эта гравюра—одна изъ лучшихъ во всемъ собраніи. Она превосходна во всѣхъ отношеніяхъ: въ отношеніи рисунка, нѣжности контуровъ лица и рукъ, распредѣленія свѣтотѣни. Нужно замѣтить, что Рембрандтъ нѣсколько разъ писалъ и гравировалъ портретъ своего друга. Кассельскій портретъ также гравированъ Мосоловымъ (см. К. № 47). Изображеніе лица на гравюрахъ не имѣетъ вовсе сходства съ живописными портретами (Bartsch, №№ 282, 283). Эрмитажный портретъ—самый изящный.

19. Молодой воинъ. К. И. Э. № 809. 177×135.

Сире находитъ эту гравюру нѣсколько сухой (trop dur).

20. Портретъ стараго еврея. К. И. Э. № 810. 174×138.

К. И. Э. замѣчаетъ, что въ старинныхъ каталогахъ, по ошибкѣ, этотъ портретъ означался портретомъ шотландца Томаса Парра, умершаго въ 1634 г.
Siret. Bonne intensité de tons dans l'ensemble.

21. Мужской портретъ. К. И. Э. № 811. 177×129.

Эрмитажный каталогъ опровергаетъ мнѣніе, будто этотъ портретъ изображаетъ Яна Собѣсскаго, или даже Степана Баторія, какъ нѣкоторые полагали. Гравюра Мосолова, по выразительности лица энергическаго воина, превосходна.
Siret. Une merveille n'etait le manteau et la grande floche qui demandent plus de plans.

22. Молодая еврейка. К. И. Э. № 812. 189×139.

Siret. C'est une des planches que nous aimons le moins.
На нашъ взглядъ, это — одна изъ прелестнѣйшихъ работъ нашего гравера. Нѣмцы видятъ въ лицѣ изображенной молодой женщины несомнѣнныя черты Саскіи Юйленбургъ, на которой Рембрандтъ женился въ 1634 году. См. Zeitschrift für bild. Kunst. VIII p. 192. Гравюра приложена была къ означенному журналу, причемъ на оттискахъ были означены имена гравера и живописца, а также помѣщена надпись: Saskia von Uilenburg. Das Original befindet sich in der Ermitage zu St.-Petersburg. Druck. von F. A. Brockhaus in Leipzig.

23. Портретъ турка. К. И. Э. № 813. 192×145.

Siret. Beaucoup de brillant, travail un peu negligé dans l'ensemble.

24. Портретъ стараго военнаго. К. И. Э. № 814. 122×99. Въ восьмиугольной рамкѣ.

Siret. Très lumineux.

25. Портретъ стараго еврея. К. И. Э. № 815. 123×99.

Siret. Pointe lourde et fatiguée. On dirait que l'artiste s'est refroidi devant cette insignifiante image.

26. Портретъ старика. К. И. Э. № 816. 120×100. *).

Siret. Belle tête, animée, bien modelée, d'un grand caractère; pointe souple et pleine de vie. Contraste heureux obtenu sans violence.

27. Молодая дѣвушка. К. И. Э. № 817. 174×145.

Siret. Agréable, d'aspect riant, un peu grattée.

Жаль, что руки не удались; онѣ очень толсты и некрасивыхъ очертаній; остальное весьма привлекательно.

28. Портретъ старика. К. И. Э. № 818. 174×134.

Siret. Sans grand interêt.

Этотъ сюжетъ гравированъ еще разъ, въ большемъ видѣ.

29. Портретъ молодой женщины. К. И. Э. № 819. 156×140.

Siret. Planche d'un bel aspect. Tête très spirituellement traitée, expression très naturelle, les mains manquent d'esprit.

30. Раввинъ Манассія бенъ-Израэль. Портретъ Амстердамскаго еврея. К. И. Э. № 820. 192×162.

Siret. Supérieurement travailée. Encore une des excellantes planches du recueil; la figure et la main droite du personnage sont, ainsi que le fond, d'une facture remarquable. Cette planche suffit pour classer un artiste.

Портретъ этотъ еще разъ гравированъ Мосоловымъ въ большихъ размѣрахъ см. к. № 58. Нужно замѣтить, что портретъ раввина Манассіи, гравированный самимъ Рембрандтомъ (B. 269), не имѣетъ никакого сходства съ настоящимъ портретомъ. Вѣроятно, по этой причинѣ, въ сборникѣ нашего художника имя изображеннаго лица опущено.

31. Мужской портретъ. К. И. Э. № 821. 164×127.

Есть оттиски этой гравюры съ необрѣзанной доски, въ широкой рамкѣ. 190×145.

32. Монахиня и дитя. К. И. Э. № 822. 180×140.

Нѣкоторые полагали, что эта картина изображаетъ Св. Анну и Приснодѣву Марію, или пророка Самуила и его мать Анну. На нашъ взглядъ, это—одна изъ прекраснѣйшихъ работъ.

33. Портретъ пожилой женщины. К. И. Э. № 823. 170×134.

Этотъ листъ мы относимъ къ числу лучшихъ въ собраніи. Обработка лица напоминаетъ одну изъ старушекъ, гравированныхъ самимъ Рембрандтомъ и помѣщенныхъ Барчемъ въ рубрикѣ портретомъ матери Рембрандта.

---

*) Этотъ портретъ многіе, съ большою основательностью, признаютъ за произведеніе не Рембрандта, а его ученика, Ливенса. *Прим. Редакт.*



ДАФНИСЪ и ХЛОЯ.

Картина г-жи Э. Гарднеръ.

34. Портретъ пожилаго мущины. К. И. Э. № 824. 130×112.

Свѣтотѣнь на лицѣ превосходна.

35. Портретъ молодаго человѣка. К. И. Э. № 825. 130×100.

36. Дѣвушка съ метлой. К. И. Э. № 826. 172×150.

Типическое лицо голландки рельефно выступаетъ изъ густыхъ тѣней. Эта, не отличающаяся ни красотою, ни выразительностью, толстогубая дѣвушка тѣмъ не менѣе заинтересовываетъ зрителя.

37. Мужской портретъ. К. И. Э. № 827. 120×102.

38. Портретъ молодаго человѣка. К. И. Э. № 828. 120×100.

39. Женскій портретъ. К. И. Э. № 829. 145×107.

Siret. Une dame de visage original, qui semble être une bavarde des mieux conditionnées et d'une grande vivacité de prunelle. Gravure leste et pimpante.

Этотъ портретъ гравированъ Мосоловымъ вторично, въ нѣсколько увеличенномъ размѣрѣ; см. к. № 67.

40. Видъ Рейна. К. И. Э. № 831. 180×130.

Siret. Plus brillante planche que juste.

Эти сорокъ листовъ обнимаютъ почти всѣ картины Рембрандта, значущіяся въ каталогѣ Эрмитажа. Не награвированъ только № 830, представляющій «безводный пейзажъ».

Второй циклъ гравюръ Мосолова съ картинъ Рембрандта вышелъ въ свѣтъ также въ видѣ альбома изъ 10-ти гравюръ, отпечатанныхъ у Сальмона въ Парижѣ, и пущенъ въ обращеніе В. Другулинымъ въ 1876 году, подъ слѣдующимъ заглавіемъ: «Dix eaux-fortes d'après Rembrandt par N. Mossoloff». Мосоловъ за эти образцовыя воспроизведенія, представлявшія еще шагъ впередъ въ развитіи его техники, былъ удостоенъ въ Парижѣ, гдѣ гравюры выставлены были въ 1877 году въ салонѣ, золотой медали. Затѣмъ, въ 1878 году, за эти же гравюры онъ получилъ медаль и на вѣнской выставкѣ. Изданіе Другулина отпечатано всего въ количествѣ 115 экземплярахъ на японской бумагѣ. На нѣкоторыхъ экземплярахъ имѣется ремарка: заглавныя буквы имени и фамиліи художника награвированы иглой въ обратномъ видѣ, на нижнемъ полѣ каждаго листа. Въ это изданіе вошли слѣдующіе листы:

41. Ночной дозоръ (La Ronde de nuit или La Sortie de la Compagnie Baning Coock). Оригиналъ этой знаменитой картины находится въ амстердамскомъ музеѣ. Композиція состоитъ изъ большаго числа фигуръ. На первомъ планѣ—офицеръ, въ круглой черной шляпѣ, бѣломъ воротникѣ, держитъ въ правой рукѣ нѣчто въ родѣ военнаго жезла, а лѣвую приподнялъ, раскрывъ ладонь. Онъ видимо разговариваетъ съ сопровождающимъ его офицеромъ въ свѣтлой одеждѣ. За ними—толпа вооруженныхъ людей съ высокими пиками; съ правой стороны—барабанщикъ, съ лѣвой—солдатъ, заряжающій ружье, и группа другихъ солдатъ. Задній планъ занятъ знаменщиками и на-

родомъ, впереди котораго особенно выдается фигура дѣвушки, ярко освѣщенной. Величина 252×310.

Мосоловъ четыре раза гравировалъ этотъ сюжетъ, но изъ этихъ работъ издана только одна (по счету третья); первыя двѣ доски, форматомъ нѣсколько бо̀льшія изданной, не удовлетворили художника. 270×320. Съ нихъ имѣется небольшое количество оттисковъ (у меня получ. отъ В. Другулина превосходный экземпляръ, пробный). Равнымъ образомъ, и такъ называемая маленькая доска, описанная подъ № 54 настоящаго каталога, также не удовлетворила художника.

42. Группа изъ ночнаго дозора (не вошла въ альбомъ). Фигура офицера съ жезломъ, разговаривающаго съ другимъ офицеромъ въ бѣломъ платьѣ. Съ лѣвой стороны значится: N. Mossoloff 1874, съ правой: dedié à mon père. 222×180.

Прекрасная работа.

43. Свадьба Сампсона (Simson's Hochzeit) съ оригинала дрезденской галереи (см. каталогъ 1880 г. № 1313). У стола, накрытаго бѣлой скатерью и среди котораго стоитъ ваза съ угощеньемъ, сидитъ Сампсонъ, задающій загадки группѣ окружающихъ его лицъ, что̀ справа; около него — женщина со сложенными руками, съ распущенными волосами, въ коронѣ; слѣва—группа гостей въ различныхъ позахъ; среди нихъ выдѣляется молодая женщина, цѣлующаяся съ человѣкомъ, который ее обнимаетъ. 220×300.

Гравюра окончена была еще въ 1872 г., и тогда уже говорили о ней, какъ о лучшей вещи современнаго офорта. Чрезвычайно эффектны пробные оттиски (у меня одинъ, отъ В. Другулина).

44. Портретъ Рембрандта, съ оригинала вѣнскаго Бельведера. Фигура en face; на головѣ большая круглая шапка; черное одѣяніе подпоясано кушакомъ, за который изображенный художникъ держится обѣими руками. 265×190.

Гравюра эта можетъ соперничать съ превосходнымъ потретомъ, гравированнымъ съ того же оригинала Унгеромъ и помѣщеннымъ въ журналѣ: «Die graphischen Künste».

45. Яковъ, благословляющій своихъ дѣтей (оригиналъ въ кассельской галереѣ). 204×241.

46. Саскія, первая жена Рембрандта (оригиналъ въ кассельской галереѣ). 220×172.

Мосоловъ гравировалъ этотъ сюжетъ еще разъ, въ нѣсколько большемъ размѣрѣ; см. к. № 73.

47. Портретъ каллиграфа Копеноля (оригиналъ въ кассельской галереѣ); см. выше к. № 18. 210×166.

48. Бурготистръ Янъ Сиксъ (оригиналъ въ кассельской галереѣ). Фигура во весь ростъ. 254×154.

На нашъ взглядъ, лучшая вещь Мосолова.

49. Молодая женщина въ богатомъ нарядѣ (оригиналъ въ кассельской галереѣ). 212×173.

50. Математикъ (оригиналъ въ кассельской галереѣ). 212×158.

51. Знаменщикъ (съ оригинала кассельской галереи). 181×143.

ОТДѢЛЬНЫЕ ЛИСТЫ.

52. Возвращеніе блуднаго сына. К. И. Э. № 797. Повтореніе № 7, но въ величину вдвое большую листа, описаннаго подъ тѣмъ нумеромъ. Оттиски обозначены иглой: N. Mossoloff fec. 1868. *Не изданъ.* 230×190.

53. Христосъ въ Эммаусѣ, съ оригинала луврской галереи. Гравированъ въ 1877 году, *но не изданъ.* 260×211.

Одна изъ лучшихъ работъ нашего художника. Особенно замѣчательны фонъ задняго плана и голова Спасителя (у меня—пробный экземпляръ, пріобрѣтенный отъ В. Другулина).

54. Снятіе съ креста (оригиналъ въ мюнхенскомъ музеѣ). Гравировано въ 1876 году, но врядъ-ли будетъ издано, не смотря на многія достоинства этой гравюры, потому что художникъ, сдѣлавшій предварительно нѣсколько пробныхъ оттисковъ, все-таки не совсѣмъ доволенъ работой. Гравюра сверху закруглена. 290×211.

55. Ночной дозоръ, повтореніе сюжета, описаннаго подъ № 41, но съ маленькой доски. Нѣкоторые оттиски имѣютъ ремарку, а именно голову, напоминающую портретъ знаменщика, описаннаго подъ № 51. 197×241.

56. Урокъ анатоміи, съ знаменитаго оригинала, находящагося въ музеѣ въ Гагѣ. Гравированъ въ 1876 году, *но не изданъ.* 210×290.

57. Синдики суконнаго ряда (Les syndiques de la Halle aux draps). Съ оригинала амстердамскаго музея.

Гравюра эта *не издана* и принадлежитъ къ самымъ серьезнымъ работамъ Мосолова. Въ пробныхъ оттискахъ, вполнѣ оконченныхъ, замѣчается еще недодѣланность въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, напр. на колонкахъ по стѣнѣ и на лицѣ крайняго синдика съ лѣвой стороны; не видно накрестъ положенныхъ штриховъ, которые находятся на вполнѣ готовыхъ эстампахъ.

58. Большой портретъ Раввина Манассіи. К. И. Э. № 820. Этотъ портретъ, но въ большемъ размѣрѣ, составляетъ повтореніе сюжета, описаннаго подъ № 30. Гравюра окончена еще въ 1867 году и отпечатана у Делатра въ Парижѣ, но *не издана.* 230×225. Она отличается тѣми же достоинствами, какія уже признаны за № 30; но художникъ остался болѣе доволенъ этимъ послѣднимъ.

59. Портретъ старика съ длинными сѣдыми волосами, бородой и усами нѣсколько завитыми. Оригиналъ находится въ дрезденской галереѣ. Этотъ прекрасный портретъ помѣщенъ былъ въ вѣнскомъ художественномъ изданіи: «Die graphischen Künste». 223×170.

60. **Портретъ старика**, съ оригинала кассельской галереи. *Не изданъ.* (въ 8-миугольной рамкѣ). Гравированъ въ 1877 году и признается самимъ художникомъ за лучшее его произведеніе. 165×140.

61. **Мужской портретъ** (въ ухѣ сережка), съ оригинала музея въ Гагѣ. *Не изданъ.* 196×140.

62. **Портретъ молодаго человѣка съ длинными кудрями**, съ оригинала кассельской галереи. Гравированъ въ 1877 году, но *не изданъ.* 215×175.

63. **Воинъ въ латахъ съ копьемъ**, съ оригинала кассельской галереи. *Не изданъ.* 215×170.

64. **Рембрандтъ съ женой**, съ оригинала дрезденской галереи. 240×200.
Превосходная гравюра по удачному рисунку, ясности очертаній и выразительности лица Рембрандта. Листъ этотъ былъ въ числѣ тѣхъ, которые находились на всероссійской выставкѣ въ Москвѣ въ 1882 г. *Не изданъ.*

65. **Портретъ Рембрандта**, съ оригинала луврскаго музея. 160×125.
Гравюра въ овалѣ, но окаймлена тонкой четырехугольной рамкой. *Не издана.* Гравирована въ 1877 году. Имѣются оттиски съ уменьшенной доски, на которыхъ овалъ уничтоженъ. 145×100.

66. **Портретъ Рембрандта** (оригиналъ въ лондонской національной галереѣ). Гравированъ въ Москвѣ, съ фотографіи. *Не изданъ.* Одинъ изъ самыхъ лучшихъ портретовъ. 270×210.

67. **Женскій портретъ**. К. И. Э. № 829. Повтореніе № 39, но нѣсколько въ большемъ размѣрѣ. *Не издано,* хотя, какъ намъ кажется, по мягкости исполненія выше портрета эрмитажнаго изданія. Различаютъ два рода оттисковъ: безъ подписи и съ подписью; съ лѣвой стороны значится: пис. Рембрандтъ, а съ правой стороны: гравировалъ Н. Мосоловъ 1865 г. По срединѣ: съ картины Императорскаго С.-Петербургскаго Эрмитажа № 829. 158×116.

68. **Женщина въ купальнѣ**, съ оригинала луврскаго музея. Гравирована въ 1877 году, но *не издана.* 195×190

69. **Мать Рембрандта**. К. И. Э. № 806. Повтореніе № 16, но въ значительно большую величину. Гравировано въ 1865 году, но *не издано.* По нашему мнѣнію, этотъ листъ выше № 16. Существуетъ два рода оттисковъ: безъ шрифта, и со шрифтомъ (съ лѣвой стороны написано: пис. Рембрандтъ, съ правой: гравировалъ Н. Мосоловъ 1865 г.). 250×210.

70. **Портретъ матери Рембрандта**, съ оригинала, принадлежащаго художнику. Старушка, съ покрываломъ на головѣ, сидитъ въ креслѣ; она лицомъ обращена нѣсколько вправо и стрижетъ себѣ ноготь на пальцѣ. 185×145.
Это—первая офортная гравюра, исполненная Мосоловымъ. Гравирована разъ пять. Самымъ удачнымъ портретомъ мы считаемъ тотъ, который значится въ слѣдующемъ номерѣ. *Не издана.*

71. **Тотъ-же портретъ, но въ значительно большемъ размѣрѣ.** Головное покрывало, лицо, рубашка и руки значительно свѣтлѣе, чѣмъ въ предыдущемъ листѣ.

По общему эфекту, долженъ быть признанъ превосходящимъ другія гравюры того же содержанія. *Не изданъ.* 270×215.

Портретъ этотъ гравированъ также въ обратную сторону, но такихъ гравюръ существуетъ только нѣсколько пробныхъ оттисковъ. 256×205.

72. Портретъ жены Рембрандта, съ оригинала дрезденской гаереи. *Не изданъ.* Есть небольшое число оттисковъ съ ремаркой. 115×100.

73. Саскія, первая жена Рембрандта (оригиналъ въ кассельской галереѣ). Повтореніе № 46, но въ большемъ размѣрѣ. *Не издано.* На пробныхъ оттискахъ значится: *N. Mossoloff.* sc. *1874. Rembrandt pinx.* 275×210.

h) Копіи съ офортовъ Рембрандта.

Копіи съ оригинальныхъ офортовъ Рембрандта представляютъ собою первые опыты нашего художника въ гравированіи. Многія изъ указанныхъ копій заслуживаютъ вниманія по отдѣлкѣ и по вѣрности передачи оригиналовъ; другія интересны еще и въ томъ отношеніи, что являются снимками съ чрезвычайно рѣдкихъ листовъ Рембрандта. Мы ограничиваемся указаніемъ нумеровъ каталога Бартча и переводомъ названія листовъ, подъ которыми они извѣстны въ литературѣ. Самыхъ первыхъ опытовъ нашего художника мы не указываемъ.

74. Портретъ Рембрандта. B. 22.

75. Портретъ Рембрандта. B. 23.

76. Жертвоприношеніе Авраама. B. 35.

77. Бѣгство въ Египетъ (съ обрѣзанной доски). B. 54.

78. Ученики въ Эммаусѣ. B. 88.

79. Испанская цыганка. B. 120.

80. Старикъ безъ бороды. B. 150.

81. Персіянинъ. B. 152.

82. Раковина (съ одного изъ рѣдчайшихъ оригиналовъ). B. 159.

83. Нищій. B. 162.

84. Нищій, во вкусѣ Калло. B. 166.

85. Нищій въ рваномъ плащѣ. B. 167.

86. Женщина съ тыквой. B. 168.

87. Нищіе у холма. B. 165.

88. Лазарь Клопъ, или нѣмой. B. 171.

89. Мужикъ въ лохмотьяхъ со сложенными назадъ руками. B. 172.

90. Нищій на пригоркѣ. B. 174.

91. Нищіе у дверей дома. B. 176.

92. **Искалѣченный нищій.** В. 179.

93. **Крестьянинъ съ корзиной у ногъ.** В. 180.

94. **Спящая нагая женщина.** В. 204.

95. **Пейзажъ съ лодкой.** В. 236.

96. **Вторая голова восточнаго человѣка.** В. 287.

97. **Третья голова восточнаго человѣка** (съ рѣдчайшаго оригинала). В. 288.

98. **Молодой человѣкъ съ длинными волосами.** В. 289.

99. **Старикъ съ большою бѣлою бородою.** В. 309.

100. **Человѣкъ въ шляпѣ съ большими полями** (одна изъ первыхъ работъ Мосолова). В. 311.

101. **Старикъ съ лысой головой.** В. 293.

102. **Голова старухи.** В. 360.

103. **Грифонажи, среди которыхъ видна голова Рембрандта.** В. 370.

104. **Старушка съ чернымъ покрываломъ.** В. 355.

105. **Грифонажи съ изображеніемъ дерева.** В. 372.

106. **Набросокъ** (пять головъ). Съ рѣдчайшаго оригинала, на которомъ видна шестая голова. Вверху, съ лѣвой стороны, значится: Н. Мосоловъ, 1861. В. 306.

В. Съ Ливенса.

107. **Портретъ старика, еврея Филона,** съ оригинала, принадлежавшаго художественному критику Бюргеру. *Не изданъ.* Чрезвычайно рѣдкій листъ, такъ какъ доски болѣе не существуетъ. 175×135.

С. Съ Фердинанда Боля.

108. **Ученый.** К. И. Э. № 847. Вошелъ въ сборникѣ Мосолова: Les chefs d'œuvre de l'Ermitage. 125×175.

109. **Отдыхающее семейство,** съ оригинала въ дрезденской галереѣ. 150×190.

110. **Сновидѣніе Іакова,** съ оригинала дрезденской галереи. 340×260.
Листъ этотъ гравированъ въ 1865 г. въ мастерской Густава Планера въ Дрезденѣ. Одна изъ первыхъ работъ Мосолова, доставившая ему званіе классного художника. Большой листъ. На нижнемъ полѣ начерчено иглой: N. Mossoloff, fec. 1865.

111. **Астрологъ** (Philosophe en méditation), съ оригинальнаго офорта Боля (В. 5).
Съ лѣвой стороны значится: N. Mossoloff. f. 230×175. Этотъ сюжетъ повторенъ въ гравюрѣ меньшаго размѣра и въ обратную сторону. 130×117.

112. **Портретъ офицера,** съ оригинальнаго офорта Боля (В. 11).

D. Съ Брауера.

113. Портретъ молодаго человѣка, съ оригинала, находившагося у г. Вютри въ Парижѣ. *Не изданъ.* Иглой начерчено: N. Mossoloff, fec. 1867. 125×190.

E. Съ Адріана Остаде.

114. Крестьянское семейство, съ оригинала Имп. Эрмитажа. К. И. Э. № 954. Эта гравюра *не издана* и существуетъ только въ очень небольшомъ количествѣ экземпляровъ, такъ какъ художникъ, оставшись ею неудовлетвореннымъ, уничтожилъ доску. 135×105.

115. Семейство, съ оригинальнаго офорта А. Остаде (Bartsch. № 33).

F. Съ Герарда Доу.

116. Читальщица, съ оригинала Имп. Эрмитажа въ Петербургѣ. К. И. Э. № 913. Гравюра эта вошла въ Les chefs-d'œuvre de l'Ermit. 130×100.

G. Съ Франса Мириса.

117. Утро голландской дамы, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 915. Вошла въ Les chefs-d'œuvre de l'Ermit. 210×165.

H. Съ Габріэля Метсю.

118. Больная, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 878. Вошла въ Les chefs-d'œuvre de l'Ermit. 195×150.

I. Съ Тербурга.

119. Полученная вѣсть, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 872. Вошла въ Les chefs-d'œuvre de l'Ermit. 190×140.

K. Съ Питера де Гога.

120. Кружевница, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 862. Вошла въ Les chefs-d'œuvre de l'Ermit. 180×130.

L. Съ Ф. Воувермана.

121. Дорога, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 1006. Вошла въ Les chefs-d'œuvre de l'Ermit. 160×132.

M. Съ Паулуса Поттера.

122. Коровы, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 1054. Вошла въ Les chefs-d'œuvre de l'Ermit. 170×132. Эта картина Поттера гравирована художникома вторично въ 1884 г., въ большомъ форматѣ. Оконченные оттиски помѣчены у нижняго борта слѣва: N. Mossoloff, 1884. 236×185.

N. Съ Карла Дюжардена.

123. **Скотъ,** съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 1086. (Chefs-d'oeuvre de l'Ermit.). 124×170.

O. Съ Альберта Кёйпа.

124. **Пасущійся скотъ**, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 1101. (Chefs d'œuvre de d'Ermit.). 114×170.

P. Съ Павла Рубенса.

125. **Два Сатира**, съ оригинала, находящагося въ мюнхенскомъ музеѣ. Гравирована въ 1866 году и была помѣщена въ «Gazette des beaux-arts». Одно изъ лучшихъ произведенiй нашего художника. 205×160.

126. **Вакханалія**, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 551. *Не издана.* 175×205.

127. **Голова Силена** (поясное изображеніе). Этюдъ рѣзцемъ съ рѣдкой гравюры Больсверта. *Не изданъ.* 160×120.

128. **Вакханалія** или **Пиръ Вакха**, съ оригинала Эрмитажа К. И. Э. № 550. *Не издана.* За нее Мосоловъ въ 1868 г. получилъ званіе класснаго художника 1-й степени. 300×248.

129. **Портретъ Елены Форманъ**, второй жены Рубенса, съ оригинала мюнхенскаго музея. Гравированъ въ 1867 году. *Не изданъ* (большаго формата). 205×160.

130. **Портретъ Елены Форманъ**, съ того же оригинала, но печатанный съ уменьшенной доски. На оттискахъ значится: Rubens peint. Nicolas Mossoloff sculp. Этотъ портретъ былъ помѣщенъ въ «Gazette des beaux-arts». 195×140.

131. **Портретъ Елены Форманъ**, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 576. Этотъ портретъ гравированъ Мосоловымъ два раза. Описанный подъ настоящимъ №, такъ называемый *большой портретъ, не изданъ,* а другой, *малый,* вошелъ въ Les chefs-d'œuvre de l'Ermitage (см. № 132). 270×128.

132. **Портретъ того же лица** съ того же оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 576. Повтореніе № 131, но въ уменьшенномъ размѣрѣ. Вошелъ въ Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage. Кромѣ того былъ изданъ въ Zeitschrift fur bildende Kunst. Экземпляры, помѣщенные въ этомъ изданіи, имѣютъ слѣдующую надпись: Rubens pint. N. Mossoloff sculp. Helene Forment. Das Original befindet sich in der Ermitage zu St.-Petersburg. Druck. v. F. A. Brockhaus in Leipzig. 200×90.

133. **Портретъ того же лица съ оригинальнаго рисунка Рубенса,** принадлежащаго Эрмитажу. 160×120. Доска уничтожена. Сохранилось всего восемь экземпляровъ. Бойкая работа.

134. **Богоматерь съ младенцемъ**, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 538. Вошла въ Les chefs-d'oeuvre de l'Etmit. 137×111.

Q. Съ Ванъ-Дейка.

135. **Амуръ со стрѣлой,** съ оригинала, принадлежащаго Мосолову. Амуръ стоитъ, обративъ годову вправо, чрезъ плечо перекинуто покрывало, которое не захватываетъ всего тѣла. Въ правой рукѣ Амуръ держитъ стрѣлу. *Не изданъ* и гравированъ въ 1867 году. 180×140.

136. **Живописецъ Франсъ Снейдерсъ и его семейство,** съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 627. Вошелъ въ Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage. 165×130.

R. Съ Франса Гальса.

137. **Мужской портретъ,** съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 771. *Не изданъ.* 130×110.

S. Съ неизвѣстнаго фламандскаго оригинала.

138. **Голова старика съ сѣдыми волосами и бородой.** 130×105.

Старикъ съ обнаженной головой изображенъ en face, смотритъ внизъ; лицо задумчивое. Представлены только голова и части плечъ. Окайменъ тонкой чертой, внизу подпись: M. Mossoloff. fec. Гравированъ въ мастерской Фламенга, въ 1867 году. *Не изданъ.*

ОТДѢЛЪ II.

Работы съ мастеровъ другихъ старинныхъ школъ, преимущественно итальянскихъ.

А. Съ Ліонардо да-Винчи.

139. **Богоматерь Литты,** съ Эрмитажнаго оригинала. К. И. Э. № 13[a]. Вошла въ Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage. Жаль, что нашему художнику не удалось воспроизвести идеальную красоту Младенца. Мадонна же ему удалась вполнѣ. 115×90.

В. Съ Рафаеля Санціо.

140. **Св. семейство съ безбородымъ Св. Іосифомъ,** съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 37. Вошло въ Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage. 130×100.

141. **Св. Георгій,** съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 39. *Не изданъ.* Прекрасная вещь.

С. Съ Бонвинчино.

142. **Юдиѳь,** съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 112. Вошла въ Les chefs-d'oeuvre de d'Ermitage. 180×80.

Оригиналъ прежде приписывался Рафаелю. Гравюра нашего художника отличается чрезвычайно нѣжной передачей тѣла, рукъ и головы.

D. Съ Микель-Анджело Америги.

143. Св. человѣкъ, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 215. Вошелъ въ Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage. 160×111.

E. Съ Тиціана Вечелли.

144. Даная, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 100. Вошелъ въ Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage. 125×190.

F. Съ Карла Маратти.

145. Портретъ Папы Климента IX-го (Юлія Роспильози), съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 307. Вошелъ въ Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage. 202×150.

G. Съ Мурильо.

146. Молодой крестьянинъ, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 377. Вошелъ въ Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage. 130×105.

147. Видѣніе Св. Антонія, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 373. *Не издано.* 200×130.

H. Съ Паволо-Веронезе.

148. Снятіе съ креста, съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 145. *Не издано.* 266×200. Гравюра эта существуетъ и въ меньшемъ форматѣ, также работы нашего художника. 184×136.

I. Съ Сальватора Розы.

149. Св. Севастьянъ, съ оригинала, принадлежащаго художнику. 246×200.

Святой, обнаженный до ногъ, стоитъ у дерева; руки его подняты кверху и привязаны къ стволу дерева, грудь пронжена двумя стрѣлами. *Не изданъ.* Первоначально гравюра эта сдѣлана была въ меньшемъ видѣ, но экземпляровъ ея почти не сохранилось. 170×142.

K. Съ Веласкеса.

150. Папа Инокентій X съ оригинала Эрмитажа. К. И. Э. № 418. 120×99.

151. Мужской портретъ съ оригинала въ мюнхенскаго музея. Доска уничтожена. 160×120 (въ овалѣ).

N. Съ Марка-Антонія.

152. Св. Христофоръ съ гравюры, описанной у Бартча: XIV, № 146.

ОТДѢЛЪ III.

Работы съ живописцевъ XIX столѣтія.

A. Съ Жерома.

153. Пьющій арнаутъ. *Не изданъ.* 230×165.

154. Воинъ съ обнаженнымъ мечомъ. *Не изданъ.* 160×91.

B. Съ Габріэля Макса.

155. Христіанская мученица (Licht), съ оригинала, принадлежащаго Д. П. Боткину въ Москвѣ. *Не издана.* 235×185.

156. Привѣтъ (Ein Gruss). Гравированъ съ фотографіи. *Не изданъ.* 240×175.

C. Съ Ф. А. Каульбаха.

157. Женская головка, въ овальной рамкѣ. Гравирована съ фотографіи. *Не издана.* 140×105.

D. Съ Г. Лейса

158. Молодой человѣкъ, провожающій дѣвушку, идущую изъ церкви съ молитвенникомъ. Гравированъ въ 1873 году. На нѣкоторыхъ оттискахъ имѣется надпись: N. Mossoloff. fec. 1873. 165×145.

159. Старикъ и женщина у арки дома. 171×99.

160. Монахъ, обращенный вправо, въ длинномъ черномъ одѣяніи, съ покрытой головой и цѣпью на шеѣ. 180×64.

161. Молодая женщина въ средневѣковомъ бургундскомъ одѣяніи. Съ лѣвой стороны значится: H. L. 1863. 180×60.

162. Дѣвушка съ прялкой. Справа—буквы N. M. 150×115.

163. Молодой человѣкъ, пишущій на кругломъ столѣ. Безъ подписи. 170×140. Есть экземпляры съ большой доски. 191×190.

164. Прогулка. На гравюрѣ, съ лѣвой стороны, значится: d'après H. Leys, а съ правой, на полѣ: à M. W. Drugulin N. Mossoloff. 192×160.

E. Съ Ланделя.

165. Дѣвушка съ кувшиномъ. Превосходная гравюра, работанная съ фотографіи, *Не издана.* 245×160.

F. Съ Шнора.

166. Голова старика, смотрящаго влѣво. 80×65.

167. Двѣ головы (старика и юноши) на одномъ листѣ. 80×123.

G. Съ Швиндта.

168. Фигура юноши во весь ростъ, хватающагося за лиру. 130×79.

H. Съ Рафаеля Менгса.

169. Венера съ яблокомъ, съ оригинала, принадлежащаго художнику. 155×122. Доска уничтожена. Сохранившіеся экземпляры крайне интересны, такъ какъ свидѣтельствуютъ о томъ, что художникъ искалъ новыхъ путей для передачи мягкости тѣла (все лицо, грудь и руки работаны мелкими штрихами, на манеръ пунктира).

I. Съ Мона.

170. Старушка въ платкѣ, съ рисунка художника Мона. Гравирована въ мастерской Фридриха. Справа: N. Mossoloff. 146×115.

171. Портретъ Карла V, съ неизвѣстной нѣмецкой гравюры. 112×95.

ОТДѢЛЪ IV.

Работы съ произведеній русскихъ живописцевъ.

A. Съ Н. Ге.

172. Тайная вечеря, съ оригинала, находящагося въ Академіи художествъ. 237×320. Первые оттиски этой гравюры—безъ подписи, вторые—съ подписью. Экземпляры на японской бумагѣ очень рѣдки. Эта прекрасная гравюра была на всероссійской выставкѣ въ Москвѣ въ 1882 г., а еще раньше роздана, въ видѣ преміи, С.-Петербургскимъ обществомъ поощренія художниковъ.

B. Съ В. Шварца.

173. Схимникъ, съ оригинала, принадлежащаго П. М. Третьякову въ Москвѣ. Гравюра превосходная во всѣхъ отношеніяхъ. 247×202. Существуютъ три рода оттисковъ: 1) съ большой доски, 2) съ уменьшенной доски, 3) съ той же уменьшенной доски, но съ подписью. Этотъ эстампъ былъ розданъ, какъ премія, Московскимъ обществомъ любителей художествъ.

174. Гонецъ XVI вѣка, съ оригинала, принадлежащаго самому Мосолову. Внутри гравюры, слѣва, монограмма Шварца и 1868 годъ. 200×145.

Съ этой гравюры имѣются оттиски безъ подписи и со слѣдующею надписью: «Гонецъ (XVI вѣка). Премія гг. членамъ Общества любителей художествъ за 1870 годъ». Картина эта гравирована была дважды, но въ первый разъ вытравка не удалась, вслѣдствіе чего оттиски съ первой доски чрезвычайно рѣдки.

175. **Царь Иванъ Грозный у гроба сына**, съ оригинала В. Шварца, принадлежащаго г-жи Смирновой. 131×170.

Четыре сцены изъ романа гр. А. К. Толстого «Князь Серебряный», съ рисунковъ В. Шварца. Они изданы особымъ альбомомъ, состоящимъ изъ четырехъ гравюръ и объяснительнаго къ нимъ листа. Гравюры эти слѣдующаго содержанія:

176. **Царь, обрадованный приходомъ Малюты**. 176×200.

177. **Іоаннъ въ изнеможеніи у преддверія храма**. 170×200.

178. **Царь и слѣпые**. 165×201.

179. **Бояринъ въ шутовскомъ кафтанѣ за столомъ у Іоанна**. 170×204.

C. Съ В. Якобія.

180. **Лимонщикъ**, съ оригинала, принадлежащаго П. М. Третьякову въ Москвѣ. *Не изданъ*. Гравюра въ овалѣ. 260×205.

D. Съ Рачкова.

181. **«У воротъ»**, съ оригинала Рачкова, принадлежащаго П. М. Третьякову въ Москвѣ. 185×120.

Первые оттиски этой гравюры—безъ подписи, вторые—съ подписью, третьи—съ обрѣзанной доски безъ подписи. 180×120. Эта милая вещица роздана, въ видѣ преміи, Обществомъ любителей художествъ въ Москвѣ за 1872 годъ.

E. Съ В. Верещагина.

182. **Афганецъ**, съ оригинала, принадлежащаго Д. П. Боткину. 250×166.

Первые оттиски безъ подписи, вторые—съ подписью. Премія Московскаго общества Любителей художествъ за 1879 годъ.

F. Съ В. Маковскаго.

183. **На побывкахъ у сына** (мать, навѣстившая мальчика, отданнаго въ ученье мастеру). 201×155.

Одна изъ послѣднихъ работъ художника. Кромѣ ряда пробныхъ оттисковъ, оконченные встрѣчаются двухъ родовъ: съ ремаркой (на полѣ гравюры изо-

бражена изба) и безъ оной. Первые очень рѣдки. Оттиски съ совершенно оконченной доски приложены къ I выпуску «Вѣстника Изящныхъ Искуствъ» за 1885 г.

184. **Графъ Варѳоломей Варѳоломеевичъ Растрели**, знаменитый зодчій временъ императрицъ Анны и Елизаветы, съ неизвѣстнаго оригинала. 192×194. Премія Петербургскаго общества поощренія художествъ на 1870 годъ.

Мосоловъ гравировалъ этотъ портретъ дважды, но снимковъ съ первой доски почти не сохранилось, такъ какъ они не удовлетворили художника. Со второй доски существуетъ 5 или 6 оттисковъ безъ подписи; всѣ остальные—съ подписью.

185. **Портретъ Семена Ивановича Мосолова** (прадѣда художника), съ оригинала XVIII стол., рисованнаго пастелью. 125×100. Смотритъ вправо; на немъ костюмъ екатерининскихъ временъ и парикъ съ косою. Съ лѣвой стороны гравюры, ближе къ верхнему борту ея, подпись: N. Mossoloff. fec. 1870.

186. **Портретъ Николая Семеновича Мосолова** (дѣда художника), съ оригинала Кипренскаго, принадлежащаго семьѣ художника. *Не изданъ.* Смотритъ вправо, держа въ правой рукѣ рукопись; голова обнажена. На немъ большой плащъ съ воротникомъ. 160×130. Первые оттиски безъ обозначенія имени художниковъ; вторые — съ обозначеніемъ (O. Kiprensky pinx. 1811, N. Mossoloff. fec. 1878).

187. **Портретъ Семена Николаевича Мосолова** (отца художника), съ оригинала Крибеля, принадлежащаго семьѣ художника. 140×110. Онъ обращенъ влѣво, повернувъ голову къ зрителю; у него усы и небольшая бородка (эспаньолка). На головѣ шапка à la Rembrandt. Домашній утренній костюмъ, опушенный мѣхомъ. *Не изданъ.* Первые оттиски безъ шрифта; на вторыхъ значится: L. Kriebel peint. 1859. N. Mossoloff a. f. 1878.

ОТДѢЛЪ V.

Работы съ собственныхъ рисунковъ художника.

188. **Портретъ Рембрандта**, нарисованный Мосоловымъ по впечатлѣніямъ, произведеннымъ на него различными изображеніями любимаго имъ мастера. Поплечная фигура, безъ рукъ. Съ лѣвой стороны, на рукавѣ, иглой значится: N. Mossoloff. fec. 1869, посрединѣ — Rembrandt. Портретъ этотъ приложенъ къ нѣкоторымъ экземплярамъ изданія: Les Rembrandts de l'Ermitage. 220×170.

189. **Портретъ Рембрандта**, гравированный Мосоловымъ также по впечатлѣніямъ. Портретъ въ овалѣ, вдоль котораго съ правой стороны значится иглой: Н. Мосоловъ. *Не изданъ и очень рѣдокъ.* 125×96.

190. **Портретъ камердинера Мосоловыхъ, Петра Ивановича**, гравированный съ натуры. 226×166. *Чрезвычайно рѣдокъ.* Типическое русское лицо старика

съ длинною бѣлою бородой; онъ въ картузѣ, сидитъ у стола, подпершись правою рукой, въ лѣвой держитъ хворостину. Съ лѣвой стороны порпись: Н. Мосоловъ 1864.

191. Молодая дѣвушка, въ костюмѣ à la Gretchen, задумчиво идетъ вправо. Издали виденъ городъ; на правой сторонѣ два дерева. 135×70.

192. Сельская русская кзба, гравирована съ натуры. У открытыхъ дверей избы стоитъ крестьянка, разговаривая съ крестьяниномъ; въ рукахъ у него длинный посохъ, около него собака; направо двѣ лошади у яслей. (Этюдъ). 130×215.

193. Странствующій богемецъ. 300×225. Прекрасная работа, исполненная въ деревнѣ художника. Изображеніе молодаго странствующаго богемца во весь ростъ: онъ смотритъ влѣво, на немъ плащъ и круглая шляпа. Существуетъ пять видовъ гравюры: 1) Пробные оттиски, почти безъ фона и безъ бордюра, обозначены слѣва: N. Mossoloff 1884. 2) Земля, на которой стоитъ богемецъ, нѣсколько болѣе обозначена темными штрихами, надпись сдѣлана ниже и крупнѣе, но не видно ни избы, ни церкви; 3) фонъ представляетъ съ правой стороны часть избы, близъ которой—дерево и густой кустарникъ; слѣва, въ отдаленіи, церковь. 4) По внѣшнему виду, очень похожи на третье состояніе доски, съ тою разницею, что отдѣльныя части пройдены иглой, напр., дерево, обувь и шаравары богемца. 5) Вполнѣ оконченные оттиски; фонъ переработанъ, дерево выше, и церковь, что слѣва, представляетъ другую форму; прибавлены дерево и нѣсколько избъ.

194. Мальчикъ-богемецъ (братъ предыдущаго). 245×185. Также этюдъ съ натуры, 1884 года. Смотритъ влѣво, въ правой рукѣ палка. Фигура во весь ростъ. Крестикъ на цѣпочкѣ прикрѣпленъ къ ремню, придерживающему сумку. И эта прекрасная гравюра существуетъ въ двухъ состояніяхъ: 1) Пробные оттиски: куртка не окончена и фонъ представляетъ съ правой стороны небольшую избушку, окруженную по бокамъ деревьями. 2) Оконченные оттиски: куртка, шляпа и вся фигура вновь пройдены иглой, фонъ измѣненъ; съ правой стороны видна часть рощи, а съ лѣвой, въ отдаленіи, городъ или село.

195. Пастухъ. Фигура поясная, смотритъ влѣво, на головѣ круглая шляпа. Этюдъ съ натуры. 165×100. Съ лѣвой стороны, у самаго рукава плаща, подпись: N. Mossoloff fec.

196. Странствующій богемецъ, въ другой позѣ (онъ сидитъ и смотритъ влѣво, посохъ покоится на лѣвой рукѣ). 120×72. Два состоянія доски: 1) безъ бордюра и 2) съ бордюромъ; на оттискахъ втораго рода видна дополнительная работа иглой въ костюмѣ и скалѣ, у которой сидитъ богемецъ. Доска уничтожена.

197. Читающій старикъ. Крестьянинъ сидитъ у стола и внимательно читаетъ книгу, держа ее обѣими руками. Мосоловъ гравировалъ портретъ этого лица дважды. Описанная гравюра отличается отъ значущейся въ слѣдующемъ № тѣмъ, что сюжетъ представленъ въ большемъ видѣ, доска по бокамъ округлена, на столѣ находится надпись: N. Mossoloff 1864. Одна изъ раннихъ работъ. Доска уничтожена. 250×205.

198. Повтореніе предыдущаго №, но только въ меньшемъ размѣрѣ. Доска четыреугольная, надписи на столѣ нѣтъ. Существуетъ оттиски безъ подписи и со слѣдующею надписью: «рисовалъ съ натуры и гравировалъ Н. Мосоловъ 1864». 160×130.

199. Бюстъ старика, въ овальной рамкѣ. Съ правой стороны, близъ лѣваго плеча, подпись: «Н. Мосоловъ 1863». 201×170.





МОЛИТВА ПИѲАГОРЕЙЦЕВЪ.

Картина Ѳ. А. Бронникова.



НОВЫЯ ИНОСТРАННЫЯ КНИГИ О РУССКОМЪ ИСКУСТВѢ.

Статья В. В. Стасова.

I.

Alfred Maskell, Russian Art. London, 1884.

Во время парижской всемірной выставки 1867 года совершился фактъ, очень мало до сихъ поръ извѣстный, но такой, которому суждено было имѣть очень большое значеніе въ дѣлѣ развитія художественности въ массахъ европейскаго населенія. Выставка эта была международная, и, между тѣмъ, какъ во время ея существованія образовывались многія международныя общества частныхъ лицъ, преслѣдовавшія разнообразныя цѣли научныя, общественныя, соціальныя, практическія, образовалось также собраніе молодыхъ принцевъ, пріѣхавшихъ, лѣтомъ 1867 года, изъ разныхъ странъ Европы на парижскую выставку и возымѣвшихъ намѣреніе предпринять нѣчто очень важное для общаго блага въ художественномъ отношеніи. Эти молодые принцы составили «Соглашеніе» (Convention), вскорѣ потомъ опубликованное, котораго содержаніе было слѣдующее:

Соглашеніе для содѣйствія всемірному воспроизведенію художественныхъ созданій, для музеевъ всѣхъ странъ.

Въ цѣломъ мірѣ каждая страна обладаетъ прекрасными историческими созданіями искуства, которыя легко могутъ быть воспроизведены посредствомъ гипсовыхъ отливковъ, электротипіи,

фотографіи и другихъ процессовъ, безъ малѣйшаго вреда для оригиналовъ.

а) Познаніе этихъ памятниковъ необходимо для развитія искуства, и воспроизведенія ихъ должны имѣть великое значеніе для всѣхъ музеевъ, относительно общественнаго просвѣщенія.

б) Начало этой системѣ воспроизведеній уже положено лондонскимъ Кенсингтонскимъ музеемъ, и изготовленные имъ образцы французскаго, итальянскаго, испанскаго, португальскаго, германскаго, швейцарскаго, русскаго, индѣйскаго, кельтскаго и англійскаго искуства выставлены въ настоящее время въ англійскомъ отдѣлѣ всемірной парижской выставки.

в) Предполагается слѣдующій образъ дѣйствія:

I. Каждая страна обязана образовать особый комитетъ, сообразно со своими потребностями, для изготовленія списка такихъ снимковъ, которые желательны для собственныхъ музеевъ.

II. Коммисія каждой страны должна состоять въ сношеніяхъ съ прочими коммисіями и посылать имъ свѣдѣнія о тѣхъ воспроизведеніяхъ, какія изготовлены по ея иниціативѣ, такъ, чтобы каждая страна, въ случаѣ желанія, могла-бы, цѣною умѣренныхъ издержекъ, пользоваться трудами другихъ странъ.

III. Каждая страна должна устроиться такъ, чтобы производить мѣну на желаемые ею предметы.

IV. Съ цѣлью содѣйствовать образованію предполагаемыхъ коммисій въ каждой странѣ и способствовать къ воспроизведеніямъ, нижепоименованные члены царствующихъ домовъ Европы, на съѣздѣ своемъ на парижской выставкѣ 1867 года, подписали свое одобреніе настоящему плану и выражаютъ желаніе содѣйствовать его осуществленію.

Подписали:

Великобританія и Ирландія: Альбертъ-Эдуардъ, принцъ Уэльскій.

Пруссія: Фридрихъ-Вильгельмъ, кронпринцъ Прусскій.

Гессенъ: Людвигъ, принцъ Гессенскій.

Саксонія: Альбертъ, королевскій принцъ Саксонскій.

Франція: Принцъ Наполеонъ (Жеромъ).

Бельгія: Филиппъ, графъ Фландрскій.

Россія: Наслѣдникъ Цесаревичъ.
Герцогъ Николай Лейхтенбергскій.

Швеція и Норвегія: Оскаръ, принцъ Шведскій и Норвежскій.

Италія: Гумбертъ, принцъ королевскій Итальянскій.
Амедей, герцогъ Аостскій.

Австрія: Карлъ-Лудвигъ, эрцгерцогъ Австрійскій.

Райнеръ, эрцгерцогъ Австрійскій.
Данія: Фредерикъ, кронпринцъ Датскій.

Парижъ, 1867.

Съ тѣхъ поръ много прошло годовъ. Пронеслись надъ Европою событія, измѣнившія исторію, границы, складъ и жизнь различныхъ государствъ, и, въ большинствѣ случаевъ, «соглашеніе» было позабыто тѣми, кто участвовалъ въ составленіи этого превосходнаго, благодѣтельнаго для народныхъ массъ проекта. Одна Англія, со всегдашнимъ желѣзнымъ своимъ упорствомъ, продолжала начатое ею однажды дѣло, и уже въ 1873 году Кенсингтонскій музей печаталъ, въ числѣ многочисленныхъ изданій своихъ, сообщающихъ Европѣ свѣдѣнія объ его богатствахъ и коллекціяхъ, «Иллюстрированный каталогъ электротипическихъ снимковъ съ художественныхъ предметовъ, которыхъ оригиналы находятся въ Кенсингтонскомъ музеѣ». Это былъ большой томъ in-4⁰, со множествомъ превосходныхъ фотографическихъ снимковъ, изображающихъ разнообразные предметы Кенсингтонскаго музея, воспроизведенные къ тому времени электротипіей. Тутъ были серебряные, бронзовые, желѣзные и слоновой кости кубки, чаши, солонки, подсвѣчники, щиты, барельефы, блюда, баульчики, — происхожденія итальянскаго, нѣмецкаго, французскаго, бельгійскаго, англійскаго, индѣйскаго, арабскаго. Электротипическіе снимки эти назначены были для продажи, или обмѣновъ, и, должно замѣтить, они начали изготовляться въ Кенсингтонскомъ музеѣ именно для этихъ цѣлей еще ранѣе 1867 года: они были въ ходу тамъ уже въ 1864 году.

Я не имѣю данныхъ для того, чтобы сказать, въ какой мѣрѣ подѣйствовалъ примѣръ Англіи, и насколько Европа отозвалась какъ на ея чудесную инициативу, такъ и на «Соглашеніе» принцевъ 1867 года; но надо, кажется, полагать, что внѣ Англіи это дѣло совершенно заглохло и не дало, въ теченіе цѣлыхъ 20-ти почти лѣтъ, никакихъ плодовъ.

По крайней мѣрѣ, въ отношеніи къ намъ самимъ, это кажется несомнѣннымъ. Если бы, со времени всемірной выставки 1867, наши музеи и всяческія художественныя коллекціи стали дѣйствовать по примѣру, образцу и предложенію Кенсингтонскаго музея, то, конечно, у насъ давно были бы на лицо цѣлыя собранія слѣпковъ и снимковъ съ драгоцѣнныхъ художественныхъ созданій древняго и новаго времени, какими наши музеи такъ богаты. Давнымъ-давно

уже мы обладали бы, въ Петербургѣ, въ Москвѣ, а, можетъ быть, и въ другихъ городахъ, многочисленными слѣпками и снимками иностранныхъ собраній, вымѣненными на наши. Но этого мы нигдѣ не видимъ. Сверхъ того, предисловіе новой англійской книги о русскомъ искуствѣ, Маскелля, сообщаетъ намъ очень любопытныя по этому предмету свѣдѣнія.

«Въ 1880 году, говоритъ предисловіе, англійскій министръ иностранныхъ дѣлъ, графъ Гренвиль, по просьбѣ президента совѣта народнаго образованія, обращался къ русскому послу при англійскомъ дворѣ, князю Лобанову-Ростовскому съ просьбою исходатайствовать дозволеніе на снятіе слѣпковъ съ многочисленныхъ превосходныхъ образцовъ стараго англійскаго серебра и другихъ художественныхъ произведеній въ Императорскихъ русскихъ собраніяхъ. Вслѣдствіе ходатайства князя, Императоръ Александръ II милостиво далъ свое согласіе на обозрѣніе русскихъ Императорскихъ собраній и на снятіе электротипическихъ снимковъ съ избранныхъ предметовъ. Разныя высшія духовныя вѣдомства и собственники частныхъ коллекцій въ Петербургѣ и Москвѣ послѣдовали примѣру Императора, и также дозволили сдѣлать снимки съ ихъ художественныхъ сокровищъ».

Конечно, все это доказываетъ только, что никакихъ нашихъ собственныхъ снимковъ на лицо не было, и потому англичане вынуждены были посылать въ Россію особыхъ людей, ученыхъ и техниковъ-мастеровъ, которые воспроизвели бы то, что̀ у насъ есть самаго значительнаго между художественными произведеніями изъ металловъ. Не надо ли подивиться на англичанъ, которые, для художественнаго образованія своего народа, не боятся никакого труда, никакихъ издержекъ и усилій, и работаютъ не только за себя, но и за другихъ?

Англичане вывезли, въ 1880 году, послѣ своей художественной экспедиціи въ Россію, такую огромную коллекцію электротипическихъ снимковъ, что она образуетъ теперь въ Кенсингтонскомъ музеѣ, можно сказать, цѣлую русскую галерею. Сюда вошли снимки изъ слѣдующихъ коллекцій: Зимняго Дворца, Эрмитажа, Царскосельскаго Арсенала, Московской Оружейной Палаты, ризницъ Успенскаго собора, Патріаршей, Архангельскаго собора, Троицко-Сергіевской Лавры; Романовскаго дома (въ Москвѣ) и разныхъ частныхъ коллекцій графа Шереметева и М. П Боткина въ Петербургѣ; графа Бобринскаго, Д. П. Боткина, князя Голицына и г. Хлудова въ Москвѣ. Конечно, кромѣ этихъ собраній, многія другія

еще, въ Петербургѣ, Москвѣ и иныхъ нашихъ городахъ, могли бы послужить своими рѣдкими сокровищами для воспроизведеній лондонскаго превосходнаго музея; но уже и то, что̀ теперь вошло въ составъ его, значительно и интересно въ высшей степени.

Первое и главное мѣсто заняли снимки съ давно знаменитыхъ уже въ цѣломъ свѣтѣ керченскихъ, сибирскихъ и азіятскихъ древностей Эрмитажа. Впрочемъ, нѣкоторыя изъ греко-скиѳскихъ золотыхъ вещей, отличающіяся особенною тонкостью работы (напр. знаменитыя серьги съ головою Минервы и другія) не были сняты, такъ какъ начальство Эрмитажа побоялось ихъ порчи при сниманіи слѣпковъ, и—что̀ довольно удивительно—англичане нисколько на это не жалуются. «Разумная заботливость хранителей Керченскаго музея—говоритъ Маскелль—воспрепятствовала, къ сожалѣнію, снятію какихъ-бы то ни было слѣпковъ съ этихъ серегъ»).

Второй главный отдѣлъ электротипическихъ снимковъ состоялъ изъ металлическихъ предметовъ собственно русскихъ, представляющихъ образцы нашего художественнаго стиля, начиная со среднихъ вѣковъ и до настоящаго столѣтія. Здѣсь являются русскія чаши, братины, кубки, чарки, блюда, шандалы, кресты, панагіи, кадильницы, патріаршіе посохи и разные другіе предметы этой-же категоріи. Многіе изъ нихъ также не были воспроизведены для Кенсингтонскаго музея: сюда относятся, вопервыхъ, царскія короны, державы, скипетры, бармы; вовторыхъ—всѣ предметы съ эмалью, или съ очень низкимъ рельефомъ и рѣзьбой, не поддающіеся электротипіи. Эти недочеты очень чувствительны, особенно по части эмалевыхъ вещей, по поводу которыхъ Маскелль совершенно справедливо замѣчаетъ, что «эмаль принадлежитъ къ числу характернѣйшихъ элементовъ русскаго орнаментальнаго искуства». Не смотря, однакоже, на такіе значительные пробѣлы, этотъ отдѣлъ также въ высшей степени богатъ и замѣчателенъ.

Третій отдѣлъ состоитъ изъ рѣдкаго и изящнаго оружія Царскосельскаго Арсенала. Здѣсь, вопреки тому, что̀ можно было бы ожидать, всего болѣе воспроизведено электротипіей не оружія восточнаго, по красотѣ и рѣдкости давно уже составляющаго славу и гордость нашего собранія въ сравненіи со всѣми подобными, самыми даже знаменитыми собраніями остальной Европы, но оружія западныя, и всего болѣе эпохи Ренесанса. Таковъ уже былъ вкусъ выбиравшихъ англійскихъ докъ.

Наконецъ, четвертый отдѣлъ состоитъ изъ серебряныхъ предметовъ, попреимуществу столовой утвари и посуды, англійской

работы, присланныхъ въ Россію, начиная съ XVI и по XIX вѣкъ, въ даръ нашимъ Царямъ и Императорамъ англійскими царствующими особами. Серебряные предметы стараго англійскаго производства составляютъ теперь великую рѣдкость, и въ самой Англіи ихъ очень немного. Поэтому, для Кенсингтонскаго музея пришлась великимъ счастьемъ возможность получить вдругъ электротипическіе снимки съ 24 серебряныхъ англійскихъ издѣлій. Старѣйшее между ними — кубокъ 1571 года; второе, по времени, — изящная солонка 1594 года, позднѣйшее — громадная ваза для вина, 1734 года, вся покрытая скульптурой и такихъ огромныхъ размѣровъ, что Маскелль признаетъ ее самою огромною вещью подобнаго рода, когда-либо вылитою въ Англіи. Къ числу самыхъ замѣчательныхъ предметовъ принадлежитъ также массивный леопардъ, литой изъ серебра (вѣроятно XVI-го или XVII-го вѣка), назначенный, по тогдашнему обычаю, для украшенія параднаго стола.

Все это вмѣстѣ составило въ Кенсингтонскомъ музеѣ такой крупный отдѣлъ, что начальствомъ музея признано было нужнымъ издать цѣлую отдѣльную книжку, которая служила бы иллюстрированнымъ каталогомъ «русскаго собранія» и вмѣстѣ руководствомъ для изученія англійскою публикою русскаго искуства, по словамъ Маскелля, въ Англіи «еще почти вовсе не извѣстнаго» и къ которому «всѣ были до сихъ поръ вполнѣ равнодушны».

Эти послѣднія слова совершенно поражаютъ насъ. Мы вовсе отказываемся вѣрить Маскеллю, когда онъ говоритъ, прямо, въ самомъ началѣ своего «Вступленія», что будто-бы «русское искуство» очень мало до сихъ поръ привлекало къ себѣ общее вниманіе въ Европѣ; доказательство противуположному мы видимъ во множествѣ книгъ и статей, появлявшихся въ Европѣ на всѣхъ языкахъ, за послѣднія 20—25 лѣтъ. Но положимъ, что мы должны вѣрить Маскеллю, когда онъ заявляетъ тоже отъ имени своихъ соотечественниковъ. Что́ же на это сказать? Можно сказать только то, что фактъ этотъ — истинно непостижимый. Какъ! Вотъ уже сколько было всемірныхъ выставокъ, на которыхъ красовались многочисленные образцы древняго русскаго искуства, частью въ оригиналахъ, частью въ воспроизведеніяхъ; вспомнимъ хоть Парижскую выставку 1867 г., на которой цѣлыя стѣны были покрыты гипсовыми слѣпками съ нашихъ древнихъ церквей и соборовъ, множество витринъ и столовъ было наполнено воспроизведеніями различныхъ предметовъ древняго русскаго обихода, церковнаго и домашне-бытоваго; вотъ уже сколько было издано и русскимъ правительствомъ, и русскими

частными лицами, изданій, великолѣпно воспроизводящихъ все, что только есть самаго важнаго и значительнаго по части нашей древней архитектуры, нашихъ древнихъ національныхъ производствъ во всѣхъ родахъ, металлическихъ, каменныхъ, деревянныхъ, стеклянныхъ, гончарныхъ, эмалевыхъ, вышитыхъ, тканыхъ, низаныхъ; вотъ уже сколько русскіе ученые написали книгъ и статей (часто съ иностраннымъ даже текстомъ), гдѣ со всею точностью и подробностью разсматривалось наше искуство — и все это въ прокъ не пошло?! Фактъ—необычайный, поразительный! Въ немъ уже никто не виноватъ, кромѣ самихъ англичанъ. Онъ только доказываетъ, насколько англійская публика во всей массѣ осталась позади не только лучшихъ своихъ ученыхъ, но позади даже лучшихъ образованныхъ своихъ людей: и тѣ, и другіе, давно уже интересуются, и сильно интересуются, оригинальными созданіями древняго нашего искуства и изучаютъ его по всѣмъ доступнымъ для нихъ матеріаламъ.

Впрочемъ, выставленный теперь во всеобщее извѣстіе Маскеллемъ фактъ еще разъ ярко свидѣтельствуетъ о великолѣпномъ, безцѣнномъ свойствѣ англійскаго человѣка—не щадить своихъ соотвѣтственниковъ, когда они того стоютъ, и не останавливаться жеманно и трусливо ни передъ какимъ разоблаченіемъ, когда, вслѣдствіе этого разоблаченія, дѣло можетъ повернуться къ лучшему. Кромѣ приведеннаго факта, мы находимъ въ книгѣ Маскелля и еще другія тому доказательства. Такъ, напримѣръ, онъ не побоялся, по поводу нашихъ «керченскихъ древностей», снова разсказать, на основаніи словъ очевидца, англійскаго офицера Росселя, какъ варварски, какъ готтентотски-дико поступили англійскіе солдаты съ керченскимъ музеемъ во время крымской компаніи 1853 года. «Двери музея были проломлены, древніе греческіе мраморы и доски опрокинуты и разбросаны. Невозможно дать понятія о сценѣ, происходившей тутъ, въ музеѣ. Надо было удивляться, какъ бѣшенство немногихъ человѣкъ могло, въ самое короткое время, произвести такую массу бѣдствія. Полъ музея былъ покрытъ, на нѣсколько дюймовъ вышины, обломками разбитаго стекла, сосудовъ, урнъ, скульптуры, драгоцѣннымъ прахомъ изъ ихъ нутра. Ни одинъ предметъ, который только можно было сожечь или расшибить въ дребезги, не избѣгъ молотка или огня. Витрины и шкафы были оторваны отъ стѣнъ; стекло было истолчено въ прахъ, статуи разломаны на куски.... Дѣло разрушенія совершилось до тла».

Вотъ что̀ было еще очень недавно, вотъ что̀ такое англійская слѣпая масса, даже предводимая «офицерами»! Какъ еще далеко отъ этого варварскаго невѣжества до того, чтобы цѣлыя громадныя массы народа возвысились до пониманія искуства и любованія имъ! Но такія учрежденія, какъ Кенсингтонскій музей, съ лучшими, интеллигентнѣйшими людьми страны во главѣ, великодушно выступаютъ на отпоръ дикой слѣпотѣ толпы и смѣло идутъ противъ общаго невѣжественнаго теченія. Можетъ быть, такія учрежденія не останутся безъ результата и тоже вставятъ свою громкую ноту въ дѣло очеловѣченія людей. Мало, кажется, надежды, на скорое осуществленіе такого вожделѣннаго факта, судя по всему, что̀ говоритъ до сихъ поръ исторія. Всѣ деспоты, всѣ тираны всегда страстно любили искуство, всегда относились къ нему съ величайшей симпатіей и заботой; они губили тысячами людей, мучили ихъ морально и физически безъ малѣйшаго зазрѣнія совѣсти, и въ то же время чуть не со слезами на глазахъ любовались на нѣжные цвѣточки и всяческія красоты картинъ. Все такъ, и однако же какъ-то мудрено, даже совсѣмъ невозможно, разстаться съ мыслью, что искуство также послужитъ однажды къ просвѣтленію темныхъ душъ и къ возвышенію низменнѣйшихъ умовъ Когда только это случится—вотъ въ чемъ вопросъ!

Приступая къ изложенію содержанія книги Маскелля, я остановлюсь прежде всего на томъ, какъ этотъ авторъ относится къ нашему древнему искуству вообще. Онъ относится къ нему *по-нынѣшнему,* такъ, какъ теперь начинаютъ относиться къ нему во всей Европѣ,—съ величайшей симпатіей и внимательностью. Наше древнее искуство не составляетъ уже теперь, какъ бывало прежде, только предметъ удивленія, какъ нѣчто оригинальное, но вполнѣ варварское, нѣчто курьезное, но ничуть не самостоятельное, нѣчто чуждое европейскаго цивилизованнаго духа и направленія, нѣчто вполнѣ дикое и азіятское. Нынче уже и на все азіятское взглядъ давно перемѣнился; тѣмъ болѣе долженъ онъ былъ перемѣниться, самымъ кореннымъ образомъ, въ отношеніи къ нашему отечеству. «Создавая свое національное искуство—говоритъ Маскелль во «Введеніи» къ своей книгѣ—Россія выказала постоянное и упорное заимствованіе, или, точнѣе сказать, прилаживаніе. Но мы находимъ, что многія изъ вліяній, дѣйствовавшихъ на нее, приходили естественнымъ путемъ, а не то, чтобы только были приносимы искуствомъ тѣхъ націй, которыя впервые получили ихъ изъ болѣе древнихъ источниковъ. Когда рѣчь идетъ о явномъ византійскомъ

элементѣ, не надо терять изъ виду тотъ фактъ, что Россія обращалась за вдохновеніемъ къ тѣмъ самымъ странамъ, отъ которыхъ получала свое вдохновеніе и Византія — къ крайнему Востоку, Персіи и Малой Азіи. Великіе центры цивилизаціи существовали въ предѣлахъ восточной Россіи, и искуства цвѣли тамъ. Поминутно приливали сюда народы, которые и сами были въ постоянныхъ сношеніяхъ съ восточными царствами. Ранніе путешественники (какъ, наприм., Марко Поло, Плано Карпини, Рубруквисъ) разсказываютъ про нихъ и про ихъ великолѣпіе. Великіе города должны были существовать тамъ, хотя немногія развалины уцѣлѣли отъ нихъ до нашего времени.... Нѣкоторые писатели возражали противъ существованія въ Россіи національнаго искуства, на томъ основаніи, что это громадное государство сложилось изъ такого большаго количества разнородныхъ частей, что оно было колонизовано (если такъ можно выразиться) столькими разнообразными народами и заимствовало свое искуство изъ столькихъ разныхъ источниковъ, что, по всему этому, оригинальность тутъ невозможна. Но вѣдь тогда надо было бы сказать то же самое про любую страну, и рѣчь можетъ идти только про степень и различіе между заимствованіями и прививкой, или приложеніемъ. Поэтому мы должны позаботиться о томъ, чтобы найдти такіе примѣры, которые дали бы намъ возможность разобрать разнородные элементы, опредѣлить разнообразныя вліянія и намѣтить особенности, характеризующія русское искуство и налагающія на него такую своеобразную печать, что, взглянувъ на художественныя произведенія этой страны, точно такъ же, какъ на ея деревенскую архитектуру, на ея крестьянскія вышивки, на ея черневыя работы, на народныя пѣсни, поэзію, костюмъ, мы говоримъ: вотъ это—русское».

Вотъ какъ времена перемѣнились, вотъ до какой степени прежнее высокомѣріе и пренебрежительность Запада къ нашему національному творчеству смѣнились уваженіемъ и серьезнымъ желаніемъ изучить то, что̀ вдругъ оказалось и талантливымъ, и оригинальнымъ, и высоко-изящнымъ, и значительнымъ для исторіи искуства! Нынѣшнее безпристрастіе западныхъ изслѣдователей идетъ такъ далеко, что они даже не опасаются отдавать иной разъ предпочтеніе нашимъ коллекціямъ передъ своими. «Оружейная Палата—заявляетъ Маскелль составляетъ, вообще говоря, pendant лондонскому «Тоуэру», или бывшему парижскому «Musée des souverains». Но по количественности и исторической полнотѣ, она, конечно, далеко превосходитъ ихъ».

Теперь я предоставлю образчики того, какъ Маскелль выдѣляетъ собственно-русскій, самостоятельный элементъ изъ среды инородныхъ, такъ сказать, «фатально», вслѣдствіе неизбѣжныхъ историческихъ причинъ, облѣпившихъ его со всѣхъ сторонъ.

Приведя множество свидѣтельствъ европейскихъ путешественниковъ разныхъ временъ, начиная съ Бурхарда, посла нѣмецкаго императора Генриха IV при дворѣ Святослава II (1075), на счетъ громадныхъ художественныхъ богатствъ, существующихъ у русскихъ владыкъ, Маскелль говоритъ, что, по словамъ Маскевича, русскіе мастера его времени (1610) «не оставляли желать ничего лучшаго. Онъ разсказываетъ, что они очень ловки въ своемъ дѣлѣ, выполняютъ очень легко даже всякую совершенно новую для нихъ работу и схватываютъ въ одну секунду то, что̀ съ нихъ требуютъ. И производятъ они такую работу, точно будто никогда ничего другаго не дѣлали...» Но—продолжаетъ Маскелль—искуство русскихъ мастеровъ было знаменито не въ одной только Россіи. Итальянскій путешественникъ, Плано Карпини (XII в.), описываетъ тронъ изъ слоновой кости, русской работы, видѣнный имъ въ Татаріи. Русскіе славились также своимъ мастерствомъ въ дѣланіи стальныхъ доспѣховъ съ золотой насѣчкой, кольчугъ, сѣделъ, сабель, очень цѣнимыхъ кавказскими воинственными племенами и вывозимыхъ большими массами даже въ Персію. Олеарій свидѣтельствуетъ объ ихъ великомъ мастерствѣ. Онъ разсказываетъ, что они безъ всякаго затрудненія воспроизводятъ все, что̀ только видятъ, хотя они и не такъ богаты изобрѣтеніемъ, какъ нѣмцы и другіе европейскіе народы, и что онъ видалъ ихъ работы такъ тонко чеканенныя и гравированныя, что онѣ не уступаютъ никакимъ подобнымъ же нѣмецкимъ работамъ, а пожалуй и превосходятъ ихъ. «Очень важно—замѣчаетъ при этомъ Маскелль—отмѣтить эти свидѣтельства о художественномъ талантѣ русскихъ мастеровъ для того, чтобы оставить въ сторонѣ всякое поползновеніе слишкомъ легко приписывать другимъ націямъ многія превосходныя русскія произведенія. Конечно, великій подражательный талантъ русскихъ виноватъ въ сходствѣ иныхъ созданій ихъ съ созданіями разныхъ восточныхъ, а иногда и западныхъ народовъ: но, не смотря на это, хотя ихъ вдохновеніе, можетъ быть, иногда почерпнуто изъ чужаго источника и не всегда носитъ, отъ начала и до конца, печать полной оригинальности, — все-таки часто найдемъ, что національныя идеи и вкусъ мастеровъ такъ сильно выразились въ этихъ созданіяхъ,

что мы будемъ совершенно правы, вполнѣ признавая національную русскую школу».

Слава Богу, пора, кажется!—думаемъ мы, въ виду выпадающей, наконецъ-то, и на нашу долю, справедливости. Лучше поздно, чѣмъ никогда!

Въ книгѣ Маскелля, изъ четырехъ ея частей, намъ особенно важны и интересны, въ настоящемъ обзорѣ, двѣ первыя составныя ея части, т. е. тѣ главы, которыя трактуютъ, вопервыхъ, о керченской коллекціи Эрмитажа, о сибирскихъ и азіятскихъ нашихъ коллекціяхъ и, вовторыхъ, о предметахъ церковнаго и домашняго, собственно-русскаго, обихода. Остальныя двѣ части: та, гдѣ говорится о западно-европейскомъ оружіи Царскосельскаго Арсенала и о серебряной утвари и посудѣ англійской работы, сохранившихся въ Россіи, конечно, несравненно менѣе интересуютъ насъ и имѣютъ для насъ значеніе, такъ какъ книга Маскелля носитъ заглавіе: «Русское искуство», и только ему мы спеціально посвящаемъ наше вниманіе въ настоящую минуту.

Принявшись писать свою книгу о русскомъ искуствѣ, Маскелль не ограничился однимъ только тѣмъ матеріаломъ, какой представляли ему привезенные въ Кенсингтонскій музей изъ Россіи электротипы. Какъ ни многочисленны они были, какъ ни умѣло выбраны, а все-таки они далеко не представляли такой полноты, которая изображала бы собою все русское искуство, или давала бы о немъ въ самомъ дѣлѣ настоящее понятіе. Былъ ли самъ Маскелль у насъ, въ Россіи, посѣтилъ ли онъ собственною своею особою наши музеи и видѣлъ ли онъ своими собственными глазами великія наши художественныя сокровища—того я не знаю. Но ясно, что тѣмъ или другимъ способомъ, а онъ уже очень многое знаетъ о нашемъ искуствѣ и о нашихъ коллекціяхъ и, принимаясь писать цѣлое сочиненіе о русскомъ художествѣ, даже цѣлое къ нему «руководство», онъ постарался какъ можно лучше къ тому приготовиться. Онъ просмотрѣлъ и изучилъ всѣ сочиненія и изданія, касающіяся древняго національнаго нашего искуства, какія могли ему быть доступны при незнаніи русскаго языка. Конечно, это дѣлаетъ ему величайшую честь. Но, въ то же время, недостатки книги Маскелля зависятъ именно отъ того, что онъ могъ узнавать о нашемъ искуствѣ только то, что было говорено о немъ на иностранныхъ языкахъ, и не имѣлъ возможности знать того, что о немъ говорено на языкѣ русскомъ. Это повело его къ разнымъ невѣрнымъ взглядамъ и мнѣніямъ, которымъ не могло быть противопоставлено

тѣхъ настоящихъ правильныхъ сужденій, которыя о разныхъ вопросахъ, сюда относящихся, выработаны русскою наукою. Всего болѣе Маскелль довѣрялъ двумъ французскимъ сочиненіямъ: «L'art russe» Віоллѐ-ле-Дюка и «Les origines de l'orfévrerie cloisonnée» Линаса, и былъ очень правъ, потому что, дѣйствительно, оба эти автора, вообще очень знающіе и основательные, старательно изучали свой предметъ, поскольку онъ былъ имъ доступенъ. Но при своемъ незнаніи русскаго языка, они неминуемо многаго не могли узнать и должны были впасть въ разныя погрѣшности, которыя потомъ цѣликомъ принялъ отъ нихъ и повторилъ Маскелль.

Самой значительной ошибкой надо считать признаніе скиѳовъ прямыми предками славянъ. Конечно, это мнѣніе—не новое; оно довольно давно уже распространено въ Европѣ и не разъ поддерживалось даже русскими писателями, особливо въ прежніе годы. Но въ послѣднее время слишкомъ уже нескладно его повторять, послѣ всѣхъ лингвистическихъ, этнографическихъ и археологическихъ работъ, касавшихся вопроса о скиѳахъ, такъ что французъ Линасъ, очень удовлетворительно, во многихъ случаяхъ, знакомый съ историческими источниками, въ своемъ большомъ сочиненіи: «Les origines de l'orfévrerie cloisonnée», уже болѣе ни слова не говорилъ о славянствѣ скиѳовъ, или о скиѳствѣ славянъ, и оставлялъ вопросъ о происхожденіи не рѣшеннымъ. За то Віоллѐ-ле-Дюкъ, гораздо меньше Линаса знакомый съ писанною исторіею и ея источниками, безъ малѣйшаго колебанія принялъ старыя ходячія мнѣнія. Это тѣмъ болѣе странно, что Віоллѐ-ле-Дюкъ—одинъ изъ величайшихъ знатоковъ искуства всѣхъ народовъ, всѣхъ эпохъ и всѣхъ стилей и, значитъ, лучше кого-бы то ни было могъ бы быть выведенъ изъ банальнаго заблужденія большинства Европы самыми художественными произведеніями, бывшими у него передъ глазами. Ему стоило бы только забыть на минуту общераспространенный старый предразсудокъ и сравнить существующія до настоящаго времени созданія скиѳскаго искуства со славянскими древнѣйшими вообще и русскими древнѣйшими въ особенности, чтобъ убѣдиться тотчасъ-же, что между тѣми и другими нѣтъ никакого ни сходства, ни родства. Странное, въ самомъ дѣлѣ, «родство и преемство», странное «присутствіе элементовъ, перешедшихъ по наслѣдству», когда, на самомъ дѣлѣ, не оказывается налицо ровно ничего общаго между обѣими половинами сравненія, когда не оказывается никакого сходства формъ, ни въ общемъ, ни въ подробностяхъ. Оно и не мудрено, когда всѣ условія жизни и быта

скиѳовъ и славянъ были всегда, по разсказамъ и сторіи, совершенно разныя. Скиѳы были кочевники, славяне (и въ особенности славяне предки русскихъ)—земледѣльцы. Скиѳы управлялись царями и царицами, у славянъ (особенно у восточныхъ) царей вовсе не было, а управленіе искони было вѣчевое, народное. Скиѳы насквозь проникнулись, еще задолго до IV вѣка до Р. Хр., греческою цивилизацiею и искуствомъ въ самомъ совершенномъ его разцвѣтѣ, а во всемъ славянствѣ (особенно восточномъ) мы нигдѣ не находимъ ни малѣйшихъ слѣдовъ греко-античныхъ элементовъ, и даже во всѣхъ произведеніяхъ его доисторическаго періода мы можемъ найдти какія-угодно вліянія, но только не греческія, не античныя и не классическія. Для доказательства «славянства» скиѳовъ, не разъ указывали на костюмъ и уборку волосъ скиѳовъ на серебряной никопольской вазѣ Эрмитажа со знаменитыми бытовыми барельефами. Говорили обыкновенно, что кафтанчики изображенныхъ тутъ скиѳовъ, съ полами, перекрещивающимися на груди, ихъ волосы, остриженные въ кружокъ, ихъ длинныя широкія штаны—въ точности изображаютъ тѣ самые кафтанчики, штаны и форму волосъ, какіе до сихъ поръ въ употребленіи у русскихъ, особенно на югѣ. Но забываютъ при этомъ, что на другихъ скиѳскихъ памятникахъ (напримѣръ, на золотой куль-обской вазѣ) костюмъ и форма волосъ опять совсѣмъ другіе, а именно—башлыки на головѣ, кафтаны и штаны, расшитые узорами, сапоги, туго перевязанные у щиколки, длинные волосы, висящіе до полспины, оружіе чисто-азіятское и т. д.; притомъ-же, совершенно забывали всегда, или, пожалуй, не знали, что и тотъ костюмъ, признаваемый за «коренной русскій», который мы знаемъ у южныхъ руссовъ (а поэтому у казаковъ), который сравнивали со скиѳскимъ костюмомъ никопольской вазы, ничуть не древне-русскій, а костюмъ чужой, принятый въ Россіи, въ довольно позднее время, отъ азіятскихъ кочевниковъ, частью тюркскаго, частью иранскаго племени, орды которыхъ присутствовали въ южной Россіи въ теченіе долгихъ лѣтъ средне-вѣковаго періода; стрижка же волосъ, «въ кружокъ», или «въ скобку», есть вообще стрижка средне-вѣковая, употреблявшаяся тысячу лѣтъ тому назадъ во всей Европѣ и имѣющая характеръ не спеціально-скиѳскій, а вообще азіятскій. Полагаю, будетъ умѣстно привести здѣсь то, что нѣсколько лѣтъ назадъ я писалъ въ «Журналѣ Народнаго Просвѣщенія» по поводу костюма скиѳовъ: «Разсматривая этотъ костюмъ (на скиѳско-греческихъ памятникахъ Эрмитажа), мы должны будемъ отрицать

всякую возможность считать скиѳовъ тождественными со славянами, и именно со славянами русскими. Разница у тѣхъ и другихъ, въ костюмѣ и во всей бытовой обстановкѣ,— громадная, рѣшительная. Обыкновенно ссылаются, въ вопросѣ о славянствѣ скиѳовъ, на текстъ Геродота. Но именно этотъ-то текстъ всего болѣе и свидѣтельствуетъ противъ славянства скиѳовъ. Геродотъ описываетъ скиѳовъ кочевниками, наѣздниками, народомъ конниковъ, и это въ такой степени, что даже хоронились они вмѣстѣ со своимъ конемъ. Напротивъ, славяне, и всего болѣе славяне русскіе, вовсе не были племенами ни кочевыми, ни конными. Для обозначенія такого характера ихъ, нѣтъ ни одной черты во всей древнѣйшей нашей исторіи, а также ни одной черты во всемъ характерѣ и бытѣ послѣдующихъ временъ. Славяне были племена по преимуществу пѣшія и осѣдлыя; если жеп ринимать, ка́къ это дѣлаютъ нѣкоторые наши писатели, въ томъ числѣ г. Забѣлинъ (въ превосходномъ, впрочемъ, сочиненіи своемъ: «Исторія русской жизни»), что прародителями славянъ русскихъ надо считать не скиѳовъ вообще, не скиѳовъ-кочевниковъ, а спеціально тѣхъ скиѳовъ-оратаевъ, которые, по свидѣтельству Геродота, состояли, какъ покоренная народность, туземная и болѣе автохтонная, въ подданствѣ пришельцевъ скиѳовъ-кочевниковъ, то на это нельзя не отвѣчать, что это, ни что иное, какъ только предположеніе, ничѣмъ не доказываемое въ текстѣ Геродота, тѣмъ болѣе, что все, сказанное у этого писателя о скиѳахъ-оратаяхъ, отличается необыкновенною краткостью и отсутствіемъ опредѣленныхъ подробностей, тутъ всего болѣе нужныхъ. Что скиѳы-оратаи, по Геродоту, «сѣяли хлѣбъ не для снѣди, а на продажу»,—это нисколько еще не доказываетъ, какъ думаетъ г. Забѣлинъ, что они-то и были наши прародители и впослѣдствіи сдѣлались корнемъ нашей Руси. Между нашими прародителями и скиѳами мало-ли тутъ могло перебывать племенъ и поколѣній? Но пусть, даже, будетъ вполнѣ справедлива гипотеза г. Забѣлина, пусть его скиѳы-оратаи суть ничто иное, какъ поляне-кіяне Нестора и зародышъ русскаго народа,—все-таки никто изъ историковъ русскаго костюма не имѣетъ права возстановлять костюмъ скиѳовъ, полянъ-кіянъ, на основаніи костюма скиѳовъ, ихъ владыкъ. Даже, по признанію самого г. Забѣлина, между тѣми и другими существуетъ цѣлая пропасть. Первые—коренные туземцы, вторые—пришельцы. Первые —пахари, земледѣльцы, вторые—кочевники. Что́ можетъ быть общаго между тѣми и другими? Какая связь, какое соотношеніе? Руководствуясь своими же вели-

колѣпными раскопками (безконечно драгоцѣнными не только для русской, но и для всей европейской науки), принимая также въ соображенiе все, что изображено на барельефахъ нашихъ чудныхъ скиѳскихъ вазъ и другихъ однородныхъ предметовъ, г. Забѣлинъ говоритъ: «скиѳская одежда была именно одежда лихаго наѣздника». Это совершенно справедливо: стóитъ взглянуть даже на однѣ только двѣ вазы, никопольскую и куль-обскую, а также на тѣ, очень извѣстные, золотые бляшки и обручи, изображающiе скиѳовъ верхомъ, чтобы согласиться съ опредѣленiемъ г. Забѣлина. Коротенькiй и плотно сидящiй кафтанчикъ, коротенькiе сапожки, перевязанные у лодыжки и подтянутые подъ пятку, узкiе рукава, станъ, туго стянутый ремнемъ, башлыкъ отъ непогоды и холода во время долгихъ переѣздовъ и кочевокъ на открытомъ воздухѣ часто по цѣлымъ ночамъ напролетъ—все это суть подробности, какъ нельзя болѣе удобныя и пригодныя для наѣздника и кочевника. Но какое значенiе все это имѣетъ для пахаря, для осѣдлаго жителя, работающаго только впродолженiе извѣстной доли дня? Неужели можно указать на такихъ земледѣльцевъ, которые ходятъ на полосу въ сапогахъ, башлыкахъ и мѣховыхъ кафтанахъ? Этого не найдешь нигдѣ, въ томъ числѣ и въ древней Россiи. Нашъ земледѣлецъ всегда работалъ и работаетъ на полѣ въ лаптяхъ, или какой ни на есть легкой обуви; мѣха и башлыка онъ не надѣнетъ, потому что у него и такъ потъ градомъ катитъ по лицу и груди. Длинныхъ панталонъ, завязанныхъ у лодыжки, узкихъ, почти въ обтяжку (какъ на куль-обской вазѣ), покрытыхъ притомъ полосами разнообразныхъ узоровъ, никогда, повидимому, не слыхано и не видано во всемъ славянствѣ, между прочимъ и въ славянствѣ русскомъ. Но спрашивается: какую вообще роль могутъ играть, для изображенiя мирныхъ пахарей, фигуры людей, постоянно представляемыхъ съ луками, щитами и копьями, арканящихъ себѣ степныхъ коней для набѣга, перевязывающихъ другъ другу раны, или свидѣтельствующихъ зубы во рту, сокрушенные во время боевъ и схватокъ? Очевидно, тутъ нѣтъ ровно ничего для иллюстрацiи кiянъ-полянъ Нестора, нашихъ прародителей. Мы признáемъ только тогда возможнымъ перенести одежду скиѳовъ-кочевниковъ на скиѳовъ-пахарей, когда будетъ доказано, что побѣдители отступились отъ одежды своей профессiи и позаимствовали отъ своихъ побѣжденныхъ подданныхъ то, чтó у тѣхъ было прежде въ употребленiи. Но этого нѣтъ, да и быть не могло, потому что мы находимъ у скиѳовъ-кочевниковъ только ту одежду, какая имъ

свойственна и пригодна по роду ихъ жизни. Но этого мало. Мы находимъ у скиѳовъ нашихъ вазъ множество такихъ подробностей, которыя заставляютъ насъ еще сильнѣе призадуматься. Мы находимъ у нихъ царей и царицъ, цѣлый придворный штатъ, парадныя колесницы, военные значки, множество предметовъ обихода, богатыхъ, изящныхъ, по преимуществу металлическихъ, частью изъ драгоцѣнныхъ металловъ: гдѣ все это найдемъ мы у славянъ русскихъ, народовъ повидимому спеціально демократическихъ въ самомъ корню своемъ (если судить по «призванію князей изъ Руси») и слишкомъ незнакомыхъ съ роскошью? Колесницы, не только пышныя, но и какія-бы то ни было, художественныя чаши, кубки, золотые барельефы и тонкіе орнаменты, изумительныя конскія сбруи—неужели все это имѣетъ что-либо общее съ первобытнымъ, бѣднымъ, малосложнымъ бытомъ кіянъ-полянъ нашихъ, предковъ? Поэтому мы имѣемъ, полагаю полное право сказать, что впредь до появленія на свѣтъ новыхъ, до сихъ поръ неизвѣстныхъ памятниковъ, которые живописали бы жизнь и бытъ нашихъ мирныхъ предковъ во всей ихъ правдѣ точно съ такими же правдою, точностью и подробностью, съ какими никопольскіе, куль-обскіе и другіе памятники живописуютъ жизнь воинственныхъ скиѳовъ, намъ слѣдуетъ оставить въ сторонѣ скиѳовъ обоего рода и вовсе не привлекать ихъ къ вопросу о характерѣ костюма и бытовыхъ подробностей древнихъ русскихъ. Гораздо лучше намъ будетъ держаться, въ этомъ случаѣ, осторожныхъ пріемовъ нѣкоторыхъ западныхъ писателей, трактующихъ о древне-русскомъ костюмѣ. Возьмемъ для примѣра Вейса, въ его превосходной книгѣ «Kostümkunde». Этотъ писатель находитъ, что есть сходство между костюмами южно-руссовъ, казаковъ, и кафтанчиками скиѳовъ-кочевниковъ. Но изъ этого онъ не выводитъ, чтобы скиѳы были нашими предками, а только замѣчаетъ, что древніе славяне-руссы могли заимствовать иныя части своего костюма отъ сосѣдей, между прочимъ, и отъ скиѳовъ. Сходство—объ немъ можно говорить, но объясненій для него не одно, а нѣсколько. Главное было бы то, что тотъ костюмъ, который мы видимъ на скиѳахъ никопольской и куль-обской вазъ, есть съ давнихъ поръ костюмъ племенъ иранскихъ. Въ доказательство я приведу терракоттовую статуэтку иранскаго происхожденія, найденную Лаярдомъ близъ Моссула (Layard, Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon, London, 1853. I vol., p. 280). Если сравнить ее со скиѳскими изображеніями никопольской и куль-обской вазъ, то мы найдемъ однѣ и тѣ-же подроб-

ности костюма: высокую, остроконечную шапку, или башлыкъ на головѣ; узкій кафтанъ, запахнутый на груди накось и отороченный или подбитый мѣхомъ; узкіе рукава съ узкою полоской орнамента у плеча и у кисти; узкій металлическій поясъ, туго подтягивающій талью; на ногахъ—сапоги. Что̀ жители южной Россіи (отъ которыхъ произошли впослѣдствіи и казаки) могли все это заимствовать отъ многочисленныхъ конныхъ сосѣдей, при одинаковыхъ условіяхъ воинственной жизни, могли заимствовать въ сравнительно позднее время короткій кафтанъ и длинныя узкія штаны, впрочемъ, безъ орнаментовъ,—тутъ и ничего мудренаго нѣтъ»... (Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія, 1882 г., т. CCXIX).

Къ этимъ соображеніямъ о костюмѣ и бытовой обстановкѣ можно еще прибавить мимоходомъ (такъ какъ вопросъ этотъ требуетъ, для настоящаго полнаго изложенія, обширныхъ, многочисленныхъ подробностей и рисунковъ) соображенія объ архитектурѣ, подтверждающія тѣ же данныя. Оригинальныя, величавыя, сложныя надгробныя постройки скиѳовъ, съ ихъ ступенчатыми, идущими вверхъ все у̀же и у̀же сводами, ничего не имѣютъ общаго со всѣмъ, что мы знаемъ объ архитектурѣ не только славяно-русской, но даже и славянской вообще, и прямо ведутъ нашу мысль къ архитектурѣ народовъ азіятскихъ, древнѣйшихъ періодовъ.

Какой-же изъ всего этого получается общій выводъ?—Тотъ, что скиѳскіе народы мы не имѣемъ никакого права считать прародителями русскаго народа, а скиѳское искуство—родоначальникомъ русскаго. Нигдѣ, во всемъ русскомъ искуствѣ, сколько мы его знаемъ съ самыхъ первоначальныхъ, древнѣйшихъ его созданій, мы не встрѣчаемъ ни малѣйшихъ слѣдовъ скиѳскаго вліянія: ни русско-славянская архитектура, каменная или деревянная, ни костюмъ, ни которое-угодно изъ художественно-промышленныхъ производствъ, намъ до сихъ поръ извѣстныхъ отъ временъ самой отдаленной русско-славянской древности, не представляютъ никакихъ обращиковъ сходства съ тѣмъ, что мы до сихъ поръ знаемъ изъ всего скиѳскаго.

Поэтому англичане были въ высшей степени неправы, выставивъ въ своемъ Кенсингтонскомъ музеѣ слѣпки со скиѳскихъ предметовъ въ отдѣлѣ спеціально-русскомъ и печатая теперь книгу, подъ заглавіемъ: «Русское искуство», гдѣ добрая половина тома состоитъ изъ описанія нашихъ скиѳскихъ драгоцѣнностей, безъ сомнѣнія, неоцѣнимыхъ, великолѣпныхъ, въ высшей степени важныхъ и интересныхъ, но все-таки не представляющихъ изъ себя

ровно ничего «русскаго». Конечно, въ Кенсингтонскомъ музеѣ эта изумительная коллекція должна занимать одно изъ почетнѣйшихъ мѣстъ, но только не въ русскомъ, а въ своемъ особенномъ, спеціальномъ отдѣлѣ. Мало-ли сколько на почвѣ нынѣшняго русскаго государства прошло и пережило племенъ, находящихся теперь въ могилахъ и курганахъ нашей почвы! Неужели, изъ-за одного факта ихъ пребыванія тутъ, они станутъ принадлежать къ нашему племени, языку, жизни и искуству? Нѣтъ, они были на нашей землѣ только случайными, временными, посторонними гостями: настоящими же хозяевами были и на вѣки сдѣлались, по силѣ вещей, люди совершенно другаго племени, которые, съ теченіемъ времени, потеряли даже всякую память о прежнихъ раннихъ пришельцахъ и не сохранили въ своемъ бытѣ и обиходѣ ни малѣйшихъ слѣдовъ всего, что характеризовало ихъ мысль, вкусъ, способности и творчество. Если слѣдовать примѣру Кенсингтонскаго музея и издаваемыхъ имъ «Руководствъ», пришлось бы въ отдѣлѣ русскаго искуства помѣстить все финское и тюркское искуство, на томъ только основаніи, что финны и тюрки многочисленными своими племенами и народами долгое время наполняли громадныя полосы Россіи. И это было бы тѣмъ разумнѣе, что и финское, и тюркское искуства имѣли огромное вліяніе на образованіе искуства древне-русскаго и оставили въ немъ свои неизгладимые слѣды.

Можно даже пожаловаться, что именно объ этихъ вліяніяхъ слишкомъ мало, почти ничего, не говоритъ «Руководство» Маскелля, и что образцовъ этихъ чужихъ, но слишкомъ близкихъ намъ искуствъ, не помѣщено въ отдѣлѣ, отведенномъ русскому искуству въ Кенсингтонскомъ музеѣ. И книга, и музей значительно выиграли бы, будь образцы этого рода тамъ.

Правда, въ одномъ мѣстѣ книги своей, Маскелль говоритъ про «доисторическія» древности Россіи, открытыя на разныхъ пунктахъ нашей страны, хранящіяся въ разныхъ музеяхъ нашихъ, а именно онѣ-то и принадлежатъ, самою наибольшею своею массою, міру финскому. Но онъ не входитъ въ ихъ разсмотрѣніе, такъ какъ, повидимому, эти предметы не были воспроизведены электротипіей для Кенсингтонскаго музея. Вмѣсто того, ссылаясь на недостатокъ мѣста, Маскелль отсылаетъ интересующихся этимъ предметомъ, къ знаменитому сочиненію гельсингфоргскаго профессора Аспелина: «Les antiquités du Nord finno-ougrien». Такой недочетъ въ музеѣ и въ книгѣ составляетъ недостатокъ очень важный.

Сассанидскія и сибирскія древности (послѣднія также фин-

скаго характера) разсмотрѣны у Маскелля только въ той мѣрѣ, какъ это сдѣлано въ книгѣ Линаса: «Les origines de l'émail cloisonné», а это далеко еще неудовлетворительно, такъ какъ Линасъ, въ большинствѣ случаевъ, ограничивается здѣсь описаніемъ предметовъ (хотя, впрочемъ, отчасти даже техническимъ) и, при всегдашней робости своей, не осмѣливается прійдти къ какимъ бы ни было выводамъ. Такимъ образомъ связь русскаго искуства съ сассанидскимъ и финно-тюркскимъ Сибири и южной Россіи остается нисколько не разработанною и не опредѣленною по драгоцѣннымъ памятникамъ этого рода, находящимся въ Эрмитажѣ.

Еще одна крупная погрѣшность «Руководства» Маскелля, это—слѣпое и рабское слѣдованіе за Віолле-ле-Дюкомъ въ его мнѣніяхъ о древней русской архитектурѣ и орнаментистикѣ. Что въ этомъ отношеніи высказано Віолле-ле-Дюкомъ въ его превосходной, впрочемъ, книгѣ: «L'art russe», насчетъ сирійскаго и индѣйскаго, будто бы, вліянія на нашу архитектуру и орнаментистику, то самое говоритъ и Маскелль. Ему неизвѣстны возраженія русскихъ ученыхъ на мнѣнія Віолле-ле-Дюка, особенно профессора Буслаева, отца Мартынова и гр. Строганова, а потому онъ повторяетъ всѣ тѣ несостоятельныя мнѣнія, которыя не могутъ имѣть для насъ никакого серьезнаго значенія. Все это—сравненіе нашей древности съ такими элементами и народностями, которые были всегда слишкомъ далеки отъ нашего отечества и его стараго искуства. Сверхъ того, здѣсь совершенно упущены изъ виду элементы средне-азіятскіе, которые, во всѣ періоды древней нашей исторіи, дѣйствовали съ постоянной и самой рѣшительной силой на складъ и образованіе нашего національнаго искуства. Этого не зналъ еще Віолле-ле-Дюкъ, а потому не знаетъ и Маскелль.

Что касается до отдѣла разнообразныхъ русскихъ художественныхъ предметовъ изъ эпохи отъ XI-го и XII-го вѣка и до Петра Великаго, то этотъ отдѣлъ долженъ былъ бы занимать, и въ музеѣ, и въ книгѣ о русскомъ искуствѣ, самое видное, самое главное мѣсто, потому что изъ всего, что англичане увезли въ Кенсингтонъ, а теперь описываютъ въ своей книгѣ, это-то и есть именно настоящее «русское искуство»—цѣль ихъ коллекціи и книги. Но электротипическихъ снимковъ съ этихъ предметовъ сдѣлано, сравнительно, немного—всего нѣсколько чаръ, братинъ, ковшей, блюдъ, крестовъ, панагій и кадильницъ. Даже листовъ съ рисункомъ этихъ предметовъ въ цѣломъ руководствѣ всего семь, тогда какъ скиѳскихъ, сибирскихъ и сассанидскихъ рисунковъ—множество.

Но куда же дѣвались, сверхъ того, всѣ, вполнѣ русскіе, предметы изъ дерева, обожженной глины, стекла литаго и вырѣзнаго, олова, кости и т. д? О нихъ у Маскелля (а также, повидимому, и въ Кенсингтонской коллекціи) нѣтъ никакого помину, между тѣмъ какъ въ нихъ заключается цѣлая масса русскихъ формъ, орнаментаціи, фантазіи, творчества. Неужели необходимо было добиваться снимковъ только съ однихъ предметовъ изъ золота и серебра, а если другихъ снимковъ нѣтъ на лицо, то о тѣхъ предметахъ вовсе не слѣдуетъ поминать въ книгѣ, спеціально посвященной «русскому искуству»?

Послѣ всего этого, спрашивается: какъ же Кенсингтонскую «русскую коллекцію» и книгу о ней считать дѣйствительнымъ изложеніемъ исторіи, характера, состава и облика «русскаго искуства»?

Цѣль остается не достигнутою.

Мы можемъ радоваться тому, что изъ среды нашихъ великолѣпныхъ коллекцій многое снято и свезено въ одинъ изъ знаменитѣйшихъ музеевъ западной Европы. Сотни тысячъ людей познакомятся теперь съ нашими изумительными сокровищами. Но отъ этихъ коллекцій и до дѣйствительнаго русскаго искуства, особливо во всей его полнотѣ,—еще очень далеко. Англичане, кажется, этого еще не подозрѣваютъ.

II.

J. Mourier, L'art du Caucasa. Odessa 1883—1884.

Авторъ этого сочиненія—французъ, довольно давно пребывающій въ Россіи и написавшій нѣсколько сочиненій о Кавказѣ, Самое раннее изъ нихъ, мнѣ извѣстное, это—«La Mingrélie», изданное въ Одессѣ въ 1838 г. и содержащее въ себѣ географическое, естественно-историческое и этнографическое описаніе страны; оно наполнено множествомъ рисунковъ. Мурьè пишетъ на своихъ заглавіяхъ свой титулъ: «officier de l'instruction publique» или «officier de l'Academie» французскаго министерства народнаго просвѣщенія.

Въ предисловіи говорится: «Многіе, раньше насъ, прославляли грандіозныя мѣстности, описывали восхитительныя поѣздки, опасныя восхожденія, узнанныя ими на Кавказѣ. Оставляя туристамъ ихъ замѣтки и разсказы объ ихъ путевыхъ впечатлѣніяхъ, мы желали бы познакомить со стороною, почти вовсе неизвѣстною, этого чуднаго края, со стороною художественною. Рыться въ развалинахъ, изучать

архитектурный стиль и памятники, перебирать сокровища монастырей и церквей, пересматривать археологическія богатства, почерпать свѣдѣнія въ частныхъ коллекціяхъ, перелистывать старыя рукописи, разворачивать ткани и брать оттуда мотивы рисунковъ или орнаментаціи, давать узнать ихъ тоны и колоритъ, выбирать между золотыми и серебряными, эмалевыми предметами, оружіемъ, костюмами; указывать вкусъ и средства производства, изучать формы и линіи въ мѣстныхъ предметахъ; наконецъ, отыскивать искуство во всѣхъ его проявленіяхъ и во всѣхъ его формахъ — такова цѣль, которой мы постараемся достигнуть въ настоящемъ сочиненіи. Будемъ надѣяться, что нашъ опытъ возбудитъ интересъ у однихъ, а другимъ, болѣе любопытнымъ, подастъ мысль посѣтить эти далекія страны».

Все это—намѣренія прекрасныя, но на первыхъ же словахъ побуждающія читателя къ возраженію.

Возможно-ли говорить о «полной почти неизвѣстности» кавказскаго искуства, когда о немъ до сихъ поръ столько уже писано, и даже столько значительныхъ созданій его издано, не только въ однихъ контурахъ, но иногда даже и въ краскахъ, со всевозможною роскошью? Въ очень извѣстномъ, очень распространенномъ популярномъ изданіи: «L'univers pittoresque», цѣлый томъ посвященъ спеціально Кавказу; уже болѣе тридцати лѣтъ князь Гагаринъ издалъ свое великолѣпное и сильно распространенное сочиненіе: «Le Caucase pittoresque»; повсюду пользуется великимъ уваженіемъ сочиненіе француза Берновиля: «La Souanétie libre»; во всей Европѣ давно съ великимъ почетомъ извѣстны путешествія Дюбуа̀-де-Монпере въ Крымъ и на Кавказъ, Тексьѐ—въ Арменію, Броссѐ—въ Грузію и Арменію; точно также во всей Европѣ давно извѣстно превосходное сочиненіе нашего соотечественника, профессора Гримма, объ армянской архитектурѣ, на французскомъ языкѣ; всѣ люди науки съ почтеніемъ относятся къ сочиненію профессора Кондакова о грузинской архитектурѣ; многіе русскіе (какъ напримѣръ г. Вырубовъ и другіе) напечатали рядъ изслѣдованій о доисторическихъ ископаемыхъ древностяхъ и искуствѣ Кавказа; многочисленныя свѣдѣнія и рисунки изъ всѣхъ этихъ сочиненій и изданій вошли въ составъ всѣхъ исторій искуства послѣдняго времени: и послѣ всего этого говорить, что «художественная сторона чудной по красотѣ страны этой почти вовсе не извѣстна»!

Какъ это странно?

Однако мы не остановимся на подобномъ заявленіи, и взгля-

немъ на изданіе г. Мурьè, какъ будто бы его предисловія вовсе не существовало.

Планъ сочиненія этого—очень обширный. Сначала идетъ «Археологія»—самая обширная часть книги, занимающая въ ней почти цѣлую половину. Затѣмъ слѣдуютъ искуства: «Архитектура», «Скульптура», «Золотыхъ дѣлъ мастерство» (по большей части предметы, имѣющіе характеръ скульптурный), «Вышивки» (картины и орнаментація), «Эмаль», «Живопись». Послѣдній отдѣлъ—искуства художественно-промышленныя: «Золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ производство» (orfèvrerie, bijouterie), «Ковры», «Гончарное дѣло», «Жилище и утварь». Но, не смотря на эту обширность своей программы, сочиненіе г. Мурьè не можетъ считаться вполнѣ удовлетворительнымъ. Текстъ оставляетъ желать очень многаго, и главная заслуга изданія — это рисунки, помѣщенные какъ на отдѣльныхъ таблицахъ, такъ и внутри текста, то въ видѣ гравюръ на деревѣ, то въ видѣ фототипій. Они очень многочисленны, выполнены прекрасно, вѣрно и отчетливо, и составляютъ истинный вкладъ въ дѣло изученія Кавказа и его оригинальнаго искуства.

Въ первой, «археологической части», таблицъ всего свыше 50, и на нихъ помѣстились изображенія многихъ сотенъ предметовъ самаго разнообразнаго характера и вида. Но текстъ вовсе не выполняетъ здѣсь своего назначенія: онъ не только не представляетъ какого-либо самостоятельнаго изслѣдованія, но даже самаго краткаго объясненія внѣшняго вида и происхожденія формъ. Авторъ такъ мало приготовленъ къ своему дѣлу, что за диво разсказываетъ въ самомъ началѣ своего текста: «*Въ послѣдніе годы* (!) люди, занимающіеся археологическими изслѣдованіями, не ограничиваются изученіемъ древнихъ памятниковъ, которые представляются сами собой взору; *нынче, болѣе чѣмъ когда-нибудь, въ модѣ* (il est plus que jamais de mode) (!) производить раскопки, съ любопытствомъ допрашивать почву, обязанную разсказывать намъ давно-погребенныя въ ней тайны....»

«Въ послѣдніе годы!» «Въ модѣ!» Какія это все странности! Возможно ли представить себѣ, не то что ученаго, но даже человѣка, просто сколько-нибудь знающаго, который нашелъ бы возможнымъ сказать, что археологическія раскопки вошли въ употребленіе «въ послѣдніе годы», и что теперь онѣ «въ модѣ»?

Въ другомъ мѣстѣ, давая краткій (повсегдашнему) списокъ таблицы № 48, г. Мурье говоритъ, что бронзовая бляха отъ пояса № 80 покрыта орнаментами, имѣющими форму ромбовъ и двухъ

буквъ Z крестъ-на-крестъ. Изъ этого выходитъ, что онъ еще вовсе не знаетъ, что эти «буквы Z»—ни что иное, какъ очень извѣстная «свастика».

Такихъ примѣровъ малой подготовленности автора можно было бы представить нѣсколько.

Но, если текстъ «археологическаго отдѣла» неудовлетворителенъ, то рисунки атласа удовлетворительны какъ нельзя болѣе. Здѣсь идутъ сначала (таблицы 1 и 2) предметы, добытые изъ низшаго пласта кладбища самтавровскаго, близъ Мцхета, въ Грузіи, принадлежащіе къ періоду, переходному отъ бронзоваго къ желѣзному вѣку: мечи, топоры, наконечники копій и стрѣлъ, иглы, пуговки, браслеты, застежки, кольца, бусы; затѣмъ (таблицы 3, 27—32) слѣдуютъ предметы изъ высшаго пласта того же кладбища: женскія ожерелья, женскія головныя булавки, серьги; далѣе (таблица 5)—гончарныя и стеклянныя издѣлія изъ того же кладбиша; далѣе (таблицы 6, 7 и 8)—предметы вооруженія и украшенія, отрытые въ Степанцмидѣ (близъ Казбека) и принадлежавшія «воинственному женскому племени, жившему тутъ за 400—500 лѣтъ до Р. Х.». Далѣе идутъ предметы характера церковно-христіанскаго (таблицы 9, 32), античнаго (табл. 10), цѣлая коллекція церковныхъ христіанскихъ колокольчиковъ (табл. 11), древне-азіятскій литой грифонъ (табл. 12), золотые женскіе предметы и слезницы (lacrymatoires) плитяныхъ гробницъ верхняго пласта самтавровскаго кладбища (табл. 13 и 14), разные скиѳскіе предметы, древняго, и грузинскіе, новаго времени, какъ-то: котлы, шандалы и проч. (табл. 15—17, 19, 26). На таблицѣ 18 изображенъ красный фаянсовый кувшинъ, съ металлическими отблесками и персидскою надписью. Далѣе, между другими многочисленными предметами, особенно замѣчательны и важны бронзовые предметы, отрытые въ Хевсуріи, въ видѣ лосей и оленей (табл. 25, №№ 12 и 21), такъ какъ именно они должны будутъ, кажется, несомнѣнно повести однажды къ значительнымъ выводамъ, когда ихъ сравнятъ съ золотыми предметами, отрытыми въ Новочеркаскѣ (корона и проч.) и находящимися въ Эрмитажѣ. На таблицахъ 33—35 представлена цѣлая масса золотыхъ предметовъ византійской эпохи (серьги, кольца, розетки, аграфы, пряжки), добытыхъ изъ комунтскаго и голіаѳскаго кладбищъ въ Оссетіи, и находящихся теперь въ Тифлисскомъ музеѣ. Предметовъ всего здѣсь въ коллекціи до 10,000, а добыты они изъ разрытія болѣе чѣмъ 500 могилъ. На таблицахъ 37—43 изображены золотые и

бронзовые предметы изъ коллекціи генерала Комарова, добытые въ разныхъ пунктахъ Оссетіи. Наконецъ, на табл. 47—51, помѣщены рисунки золотыхъ и бронзовыхъ предметовъ, добытыхъ въ Оссетіи и входящихъ въ составъ кавказской коллекціи полковника Ольшевскаго, во Владикавказѣ.

Эти предметы рисованы прямо съ натуры, въ большинствѣ же случаевъ съ фотографическихъ снимковъ, и старательно воспроизведены посредствомъ литографіи, а потому представляютъ всѣ гарантіи достовѣрности. Они, конечно, будутъ играть очень важную роль не только при изученіи искуства кавказскихъ народовъ въ отдаленнѣйшіе періоды, но и при изученіи искуства и быта скиѳовъ, этихъ народовъ, когда-то жившихъ на нашемъ югѣ и наполнившихъ нашъ Эрмитажъ произведеніями, изумительными по красотѣ и характерной оригинальности, но все еще не объясненными. Художественныя произведенія древнихъ обитателей Кавказа, какъ теперь оказывается, представляютъ много родства и сходства съ произведеніями скиѳскаго искуства.

Архитектура занимаетъ не слишкомъ много мѣста въ сочиненіи г. Мурье — одну тетрадку текста, всего въ шесть страничекъ, и притомъ на-половину состоящихъ изъ общихъ мѣстъ, а на-половину изъ историческихъ цифръ и именъ. Ни характеристикъ, ни художественнаго разбора, тутъ нѣтъ. Нельзя же признавать характеристикой и разборомъ такія фразы, какъ наприм.: «обширность внутренняго пространства церкви въ Мокви, ея изящный куполъ, продолженный высокими стволами выросшихъ теперь тамъ наверху деревьевъ,—все это поражаетъ зрителя удивленіемъ. Внутри, стройные каменные столбы, пять галерей, вымощенныхъ мраморомъ, остатки карнизовъ, свидѣтельствуютъ объ извѣстномъ великолѣпіи и объ искуствѣ, довольно уже усовершенствовавшемся.» Можетъ быть, все это годилось бы для фельетона, или для «Путевыхъ замѣтокъ», но, для книги объ искуствѣ, такихъ фразъ—еще слишкомъ мало. За то рисунки представляютъ здѣсь уже много хорошаго и дѣльнаго. Плановъ всего только два: 1) церкви св. Рипсимы, въ Вагаршабадѣ, построеніе которой относятъ къ 618 году, и которую считаютъ древнѣйшимъ армянскимъ храмомъ; 2) церкви въ Мокви, въ Абхазіи, имѣющей нѣчто общее съ кутаисскимъ соборомъ и относимой, вмѣстѣ съ этимъ соборомъ, къ XI вѣку. Эти два плана выбраны правильно: они представляютъ два характерныхъ типа—одинъ, болѣе древній и малосложный; другой, церкви-

собора, болѣе поздній и сложный. Другая таблица представляетъ перспективные виды (въ довольно маленькихъ размѣрахъ) четырехъ изъ числа капитальнѣйшихъ армянскихъ, грузинскихъ и другихъ кавказскихъ построекъ: кутаисскаго собора, церкви въ Мартвили, въ Мингреліи, знаменитаго гелатскаго монастыря и церкви въ Зугдиди, въ Мингреліи. Къ сожалѣнію, мы здѣсь не встрѣчаемъ ни собора въ Ани, ни церквей мцхетской, эчміадзіанской и многихъ иныхъ. Затѣмъ, цѣлыхъ три листа атласа наполнены подробными и точными деталями армяно-грузинской архитектуры, и вотъ они-то даютъ всего болѣе понятія объ оригинальности этой архитектуры, о роскоши, красотѣ и разнообразіи ея восточной скульптурной орнаментистики. Но, вмѣсто того, чтобы нарисовать картину всего этого, намѣтить главныя черты этой своеобразной архитектуры, г. Мурье высказываетъ только такія тощія, близорукія и неправильныя соображенія: «Христіанское искуство имѣло сначала одинъ общій центръ, откуда оно распространилось на всѣ страны Европы, Малой Азіи, по Кавказу и Сиріи. Но нигдѣ христіанское искуство не задавило элементовъ національныхъ; напротивъ, освободивъ ихъ отъ классическаго гнета, оно призвало ихъ къ жизни. Отсюда происходитъ безконечное разнообразіе подробностей при общемъ единствѣ. Романскій періодъ есть по преимуществу тотъ, гдѣ эти разнообразія высказались всего яснѣе. Невозможно опредѣлить, въ какой именно моментъ христіанское искуство сдѣлалось искуствомъ романскимъ, потому-что послѣднее не принесло съ собою никакого новаго архитектурнаго элемента. Въ заключеніе, надо смотрѣть на армяно-грузинскую архитектуру, какъ на одну изъ вѣтвей христіанскаго искуства. Она почерпнула коренные элементы въ общемъ источникѣ но дифференцировалась, вначалѣ, посредствомъ мѣстныхъ вліяній, а потомъ вслѣдствіе заимствованій у Запада и готической архитектуры». Во всемъ этомъ, что ни фраза—то невѣрность и незнаніе. Высказывать такія мнѣнія позволительно было развѣ лѣтъ 40 тому назадъ, когда еще только начинали изучать всѣ архитектурные стили, кромѣ греческаго и римскаго. Готика въ армяно-грузинской архитектурѣ! Заимствованія у нея отъ Европы! Романскій стиль не принесъ никакого новаго архитектурнаго элемента, а только переиначился, переобразился изъ древне-христіанскаго! Какое незнаніе, какая старинность понятій!

Скульптура занимаетъ въ сочиненіи г. Мурье также немного

мѣста: всего одну тетрадочку, съ 4-мя страничками текста, но за то съ нѣсколькими рисунками, чрезвычайно интересными. Здѣсь нечего искать скульптуры въ настоящемъ смыслѣ слова—самостоятельной скульптуры, съ изображеніемъ людей въ видѣ статуй и барельефовъ: нѣтъ, такой скульптуры на Кавказѣ не существуетъ, и, можетъ быть, никогда не существовало, потому-что византійское искуство передало армянскому и грузинскому свою ненависть къ изображенію человѣческой фигуры, а народы-язычники и народы-мусульмане также никогда не питали симпатіи къ скульптурѣ. Поэтому, всѣ образцы этого искуства, приведенные у г. Мурье, относятся только къ скульптурѣ орнаментальной и декоративной. Это—все та скульптура, которая служитъ дополненіемъ и лучшимъ украшеніемъ созданій архитектурныхъ.

Изъ числа шести образцовъ, помѣщенныхъ у г. Мурье, пять представляютъ надгробныя плиты, сплошь покрытыя орнаментальными плетешками, завитками изъ цвѣтовъ и листьевъ и безконечными геометрическими извивами линій, и все это—въ армяно-грузинскомъ стилѣ. Кресты, размѣщенные въ разныхъ мѣстахъ среди этой изящной орнаментаціи, много прибавляютъ къ красотѣ цѣлаго. Шестой, надробный памятникъ армянина Манукъ-Назара въ Джульфѣ, конца XVI вѣка, имѣетъ видъ грубо отесаннаго коня, тѣло котораго покрыто орнаментами и рельефными фигурами (это составляетъ необычайное исключеніе въ кавказскомъ искуствѣ). Тутъ есть изображенія сирены, съ вѣнцомъ на головѣ, всадника, ведущаго за собою плѣнныхъ на веревкѣ, стягивающей имъ шею, какихъ-то звѣрей, стоящихъ на заднихъ лапахъ и борящихся; есть также изображеніе владыки, сидящаго на тронѣ, которому одинъ рабъ, на колѣнахъ, подаетъ кубокъ, тогда какъ другой, сидящій повосточному на-корточкахъ, играетъ на лютнѣ. Впрочемъ, этотъ рельефъ, всѣми подробностями, бытовыми и костюмными, доказываетъ въ полной мѣрѣ персидское вліяніе.

Необыкновенно любопытны деревянныя рѣзныя двери, XIII вѣка изъ Сванетіи, находящіяся въ Тифлисскомъ музеѣ, которыхъ г. Мурье даетъ намъ также изображеніе. Онѣ покрыты превосходными, чудесно-изящными орнаментами, въ видѣ громадныхъ розетокъ, въ видѣ звѣздъ, всѣ пустоты внутри и около которыхъ наполнены цвѣточными орнаментами византійско-кавказскаго стиля; по сторонамъ, направо и налѣво, въ вертикальномъ направленіи, расположено 8 продолговатыхъ щитковъ, и на 4-хъ изъ ихъ

числа изображены рѣзныя фигуры въ ростъ святыхъ воиновъ и женъ. Подобныя рѣзныя двери, по словамъ г. Мурье̇, находились, въ прежнія времена, въ большинствѣ армянскихъ и грузинскихъ церквей.

Наконецъ, сюда же относится рѣзной деревянный образъ, представляющій Богоматерь на тронѣ съ Младенцемъ-Іисусомъ на колѣнахъ; по сторонамъ ихъ апостолы—Петръ и Павелъ. Этотъ образъ, находящійся въ церкви сорока мучениковъ въ Накалакеви, въ 10 верстахъ отъ станціи Ново-Сенаки, по поти-бакинской желѣзной дорогѣ, есть единственный рѣзной образъ, видѣнный Мурье̇ на всемъ Кавказѣ. Но, вѣроятно, ихъ прежде было тутъ много вездѣ.

Оклады на иконахъ и переплеты на богослужебныхъ книгахъ, складни, кресты, кубки, чаши, подносы и проч., выполненные изъ золота и серебра, а на предметахъ церковныхъ часто съ эмалью, со множествомъ вставленныхъ, среди узоровъ, драгоцѣнныхъ камней, и съ маленькими изображеніями святыхъ, представляютъ снова великолѣпные образцы армяно-грузинской орнаментальной скульптуры. Основные мотивы здѣсь — византійскіе, но нерѣдко съ прибавкою множества мотивовъ армяно-грузинскихъ. Г. Мурье̇ представилъ, въ своемъ атласѣ, довольно много превосходныхъ и характерныхъ образцовъ этого рода произведеній. Самый знаменитый и самый великолѣпный между ними — окладъ чудотворной иконы Богоматери, что въ гелатскомъ монастырѣ.

Живописи отведено у г. Мурье̇ опять-таки слишкомъ мало мѣста, и на этотъ разъ надо пожаловаться не только на обычную скудость текста, но и на крайнюю недостаточность рисунковъ: представлены всего одинъ образъ Богородицы и портретъ царя Левана II мингрельскаго, съ фрески XVII вѣка. Спрашивается: позволительно-ли это въ исторіи, или даже просто въ «изложеніи» кавказскаго искуства? Впрочемъ, отнесемъ къ похвалѣ г. Мурье̇ по крайней мѣрѣ то, что онъ указываетъ въ своемъ текстѣ (сколько ни краткомъ и неудовлетворительномъ) на присутствіе армянскаго и грузинскаго элемента даже въ образахъ. Такъ, наприм., онъ утверждаетъ, что, на иконѣ Богородицы Чемокмедской (въ кутаисской губерніи), «овалъ головы, разрѣзъ губъ, выраженіе взгляда, чистота чертъ лица, прямо заимствованы изъ типа грузинскаго», а на окладѣ этой иконы Богоматерь изображена съ головнымъ уборомъ «тасакрави», имѣющемъ видъ вѣнца и носимомъ до сихъ поръ грузинками.

Въ отдѣлахъ золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастерства («Orfévrerie» и «Bijouterie», авторъ представилъ очень много оригинальныхъ и изящныхъ образцовъ колецъ, серегъ, крестиковъ, браслетовъ, аграфовъ, булавокъ, ожерелій, цѣпей, бывшихъ всегда въ употребленіи у женщинъ на Кавказѣ въ древнее и новое время, изъ множества частныхъ коллекцій. Этотъ отдѣлъ—одинъ изъ самыхъ характерныхъ, разнообразныхъ и самобытныхъ въ изданіи г. Мурьė. Впослѣдствіи онъ навѣрное послужитъ важнымъ документомъ при изученіи кавказскаго искуства.

«Ковры» и «гончарныя произведенія» принадлежатъ къ числу замѣчательнѣйшихъ созданій кавказскаго художественно-промышленнаго искуства. Г. Мурье представилъ лишь очень небольшое число ихъ образцовъ—можно сказать, одну каплю изъ цѣлаго океана; но и эта капля возбуждаетъ въ высшей степени интересъ и заставляетъ желать обширнаго, многочисленнаго собранія снимковъ, рисунковъ, и притомъ въ краскахъ, такъ какъ именно красками богатъ Кавказъ.

Послѣдній отдѣлъ: «Жилище и домашняя обстановка»—одинъ изъ самыхъ полныхъ и удовлетворительныхъ у г. Мурье, если не по тексту, то по рисункамъ. Здѣсь собрано очень значительное количество издѣлій изъ дерева, мѣди, желѣза, стекла, обожженной глины, которыхъ формы крайне своеобразны и интересны. Здѣсь есть корзины, жбаны, ступки, ножи, косари, серпы, плошки, тарелки, топоры, молоты, горшки, кубки, сосуды очень разнообразныхъ формъ, съ ручками и безъ ручекъ, сундуки и сундучки, люльки, стулья, скамейки, полки для ложекъ и ножей и т. д.—все это, въ большинствѣ случаевъ, покрытое богатой рѣзьбой и орнаментистикой. Въ иныхъ случаяхъ чувствуется сильное вліяніе Персіи, но во многихъ другихъ несомнѣнно присутствіе національныхъ элементовъ, мѣстныхъ, кавказскихъ, и именно это-то и придаетъ необычайный интересъ этому отдѣлу.

Въ заключеніе слѣдуетъ сказать, что, не взирая на разные свои недостатки, изданіе г. Мурье представляетъ много интереса и важности не только для ученаго, но и для художника. И тотъ, и другой, почерпнутъ въ атласѣ много новаго для себя матеріала, хотя и далеко неполнаго. Въ изданныхъ до сихъ поръ 24 тетрадяхъ многаго еще не хватаетъ, и въ текстѣ, и въ рисункахъ, изъ того, что явно назначенно для изданія; на особомъ печатномъ листочкѣ, приложенномъ къ одной изъ тетрадокъ, сказано, что все недостаю-

щее будетъ приложено «къ послѣднему выпуску». До насъ доходилъ слухъ, что этого послѣдняго выпуска (а, можетъ быть, и нѣсколькихъ послѣднихъ выпусковъ) никогда не будетъ издано.

Не знаемъ, правда-ли это, но это было бы очень жалко.





По поводу картины И. Е. Рѣпина:

„ИВАНЪ ГРОЗНЫЙ И ЕГО СЫНЪ, 16 НОЯБРЯ 1581 ГОДА“

ЛЕКЦІЯ, ЧИТАННАЯ УЧЕНИКАМЪ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ.



профессоромъ Ѳ. П. Ландцертомъ.

Наслажденіе, ощущаемое при созерцаніи художественнаго произведенія, можетъ быть двоякое. Красота вообще, гармонія формъ и красокъ, вызываютъ въ каждомъ, сколько-нибудь развитомъ зрителѣ какое-то безотчетное пріятное чувство, скажу просто— наивную радость. Онъ отдается этому впечатлѣнію, нисколько не заботясь о частностяхъ, совмѣстнымъ дѣйствіемъ которыхъ вызвано въ немъ это чувство.

Наслажденіе другаго рода ощущаетъ человѣкъ, въ томъ или другомъ отношеніи знакомый съ дѣломъ. Его, помимо этой наивной радости, волнуетъ еще иное, сознательное чувство,—пониманіе всѣхъ частностей, которыми обусловливается красота произведенія: удачная постановка фигуръ, мастерски и вѣрно переданное движеніе или выраженіе; каждая черта лица, каждая складка одежды, доставляетъ ему новое удовольствіе: онъ вновь, и еще вновь подхо-

дитъ къ картинѣ, и съ каждымъ разомъ открываетъ въ ней новыя красоты.

Но такое болѣе глубокое вниканіе въ достоинства художественнаго произведенія зачастую остается небезнаказаннымъ. Знатокъ дѣла открываетъ не только красоты произведенія, но и ошибки, иногда и весьма грубыя, вредящія общему впечатлѣнію. Погрѣшности эти могутъ быть таковы, что, хотя ими и не оскорбляется эстетическое чувство, какъ не нарушающими гармоніи цѣлаго, однако онѣ обнаруживаютъ незнаніе, невѣжество или легкомысліе автора и весьма непріятно дѣйствуютъ на спеціалиста. Понятно, если произведеніе отличается еще и полнымъ пренебреженіемъ къ эстетическимъ требованіямъ, то оно совершенно отталкиваетъ отъ себя мыслящаго зрителя.

Когда въ Мюнхенѣ ставили на Максимиліановской улицѣ статую генерала Деруа, то проходившій случайно солдатъ-кавалеристъ замѣтилъ, что пряжка на ремнѣ для шпоръ у статуи не на мѣстѣ. Скульпторъ посадилъ эту пряжку съ внутренней стороны ступни, тогда какъ она должна была бы находится съ наружней. Разумѣется, ошибка была исправлена.

По просьбѣ нѣкоторыхъ изъ вашихъ товарищей, я рѣшился высказать, какъ анатомъ, свое мнѣніе о картинѣ г. Рѣпина: «Іоаннъ Грозный и его сынъ Иванъ»—картинѣ, которая составляетъ крупное во многихъотношеніяхъ явленіе въ нашемъ искуствѣ. Къ чисто анатомическимъ соображеніямъ я позволю себѣ прибавить нѣсколько разсужденій, какъ неспеціалистъ въ дѣлѣ живописи.

Установленные Лессингомъ, въ его знаменитомъ сочиненіи: «Лаокоонъ, или границы живописи и поэзіи», законы и высказанныя имъ болѣе столѣтія тому назадъ мысли вызвали значительное движеніе умовъ, и хотя эти законы подверглись дополненіямъ и даже нѣкоторымъ измѣненіямъ [1]), однако мы должны все-таки признать, что до сихъ поръ эстетики не пришли въ возбужденномъ Лессингомъ вопросѣ къ какому-либо окончательно установившемуся мнѣнію. Это обстоятельство можетъ служить доказательствомъ, насколько законы Лессинга составляютъ плодъ сильнаго и всесторонняго филосовскаго ума.

Однако же многіе ли изъ васъ читали «Лаокоона» Лессинга? Многіе ли вдумались въ высказанныя имъ мысли и изучали уста-

---

[1]) Vischer, Aesthetik.—Frauenstädt, Aesthetische Fragen. - Fechner, Lessings Gesetze und das Princip der bildenden Künste.

новленные имъ законы? На что̀ художнику вся эта философія—думаютъ иные,—на что вся эта ученость?

> Ему не ученость нужна, а призваніе,
> Сила и воля души.
> Кто призналъ въ себѣ дарованье—
> Просто садись и пиши!

Такъ полагаютъ, къ сожалѣнію, очень многіе.

На дняхъ, въ казанскомъ окружномъ судѣ, было доложено завѣщаніе мѣстнаго литератора Черепанова, незадолго передъ тѣмъ умершаго и отказавшаго трупъ свой университетскому анатомическому музею. На завѣщаніи онъ сдѣлалъ собственноручно слѣдующую любопытную приписку: «черепъ мой можетъ съ пользою служить нагляднымъ доказательствомъ того, что какой бы ни дала природа огромный мозгъ, послѣдній, безъ строгаго научнаго образованія, даетъ возможность совершать только рядъ огромныхъ глупостей».

Одно лишь невѣжество можетъ утверждать, что наука въ дѣлѣ искуства не можетъ приносить пользы, и что не существуютъ никакихъ границъ для творческихъ порывовъ художника.

Не подлежитъ, я думаю, ни малѣйшему сомнѣнію, что произведенія искуства, при одинаковости прочихъ условій, отличаются тѣмъ большею степенью совершенства, чѣмъ выше степень умственнаго развитія и образованія художника.....

Приступимъ къ разбору картины г. Рѣпина. Содержаніе ея—преступленіе, сыноубійство. Иванъ Грозный, въ порывѣ гнѣва, смертельно ранилъ сына ударомъ посоха въ високъ. Гнѣвъ отца смѣнился ужасомъ и раскаяніемъ: Грозный поднялъ сына, держитъ его въ своихъ объятіяхъ, стараясь одною рукою зажать его рану, изъ которой льется ручьемъ кровь, а другою поддерживаетъ станъ умирающаго.

Обратимся прежде всего къ рисунку, такъ какъ относительно этой части картины разногласія быть не можетъ; это—часть, такъ сказать, *объективная*, и здѣсь могутъ быть приложены мѣрка, циркуль, правила перспективы, тогда какъ остальное въ картинѣ — *субъективно* и подлежитъ различнымъ толкованіямъ. Le dessin est la vie de la peinture, l'ignorance ou le mepris du dessin est la mort de l'art, говоритъ де Монтаберъ.

Въ какомъ положеніи изображенъ на картинѣ г. Рѣпина отецъ? Одни говорятъ, что онъ стоитъ на колѣняхъ; другіе—что онъ сидитъ на полу, а, можетъ быть, и на низкомъ табуретѣ; третьи—



АМУРЪ У ДВЕРЕЙ ПСИХЕИ.

Скульптурное произведенiе Н. А. Лаверецкаго.

что онъ сидитъ на своихъ пяткахъ (какъ говорится, накорточкахъ); наконецъ, очень немногіе замѣтили носокъ его лѣвой ступни, выдвинувщійся изъ-за лѣвой руки сына. Необходимо, слѣдовательно, предполагать, что отецъ стоитъ на правомъ колѣнѣ и выдвинулъ впередъ болѣе или менѣе выпрямленную лѣвую ногу. Въ данномъ случаѣ, это положеніе совершенно невозможно; нельзя устоять въ этомъ положеніи, когда на васъ всею своею тяжестью наваливается тѣло умирающаго человѣка. Допустимъ однако, что держаться въ этомъ положеніи было возможно хотя бы нѣсколько времени, или даже одинъ моментъ, изображенный на картинѣ; но и тогда, судя по кушаку, который лежитъ на поясницѣ отца, тазобедренный суставъ будетъ приблизительно лежать немного выше плоскости пола. Тогда спрашивается: куда же придется правое колѣно, если отецъ стоитъ на этомъ колѣнѣ? Потрудитесь также связать лѣвую, выдвинутую, ступню съ туловищемъ, т. е. придѣлайте лѣвую ногу къ фигурѣ отца. Это оказывается совершенно невозможнымъ [1]).

Обратимъ затѣмъ вниманіе на длину и кривизну позвоночника. Длина эта не соотвѣтствуетъ длинѣ лѣвой ноги, какъ бы эта нога ни лежала. Кривизна же позвоночника находится въ полнѣйшемъ контрастѣ съ положеніемъ головы: голова разогнута, т. е. откинута назадъ, а позвоночникъ согнутъ почти до крайняго предѣла сгибанія, чего, безъ большаго усилія, человѣку сдѣлать невозможно, потому что тѣ же самыя мышцы, которыя сгибаютъ шейную часть позвоночника, наклоняютъ голову впередъ. Этотъ рѣзкій и ненормальный для человѣка контрастъ, самъ по себѣ, помимо выраженія лица, придаетъ всей скорченой фигурѣ отца нѣчто обезьянообразное.

---

[1]) Я долженъ сознаться, что невѣрно понялъ положеніе, въ которомъ изображенъ отецъ. Нѣсколько дней тому назадъ, слѣдовательно, долго спустя по прочтеніи настоящей лекціи, я имѣлъ случай говорить объ этой картинѣ съ В. В. Маттэ, сдѣлавшимъ, подъ руководствомъ самого художника, рисунокъ съ картины для офорта. Оказывается, что отецъ сидитъ на полу; все правое его бедро лежитъ на полу, и правое, согнутое, колѣно помѣщается въ промежуткѣ между торсомъ сына и его лѣвою рукою. Лѣвая нога отца согнута въ тазобедренномъ и колѣнномъ суставахъ и выдвинута впередъ, такъ, что лѣвое колѣно выглядываетъ изъ-за лѣваго плеча сына, а носокъ ступни изъ-за лѣваго предплечія. Распознать это положеніе нижнихъ конечностей нѣтъ никакой возможности ни на картинѣ, ни на фотографическихъ снимкахъ съ нея. Впрочемъ, это положеніе —столь же неудачное, какъ и первоначально мною предположенное. Лѣвую ногу отца все-таки нельзя связать съ туловищемъ, и подобное сгибаніе тазобедреннаго и колѣннаго суставовъ, при одновременномъ сгибаніи позвоночника и наклоненіи всего туловища впередъ, возможно развѣ лишь въ раннемъ дѣтскомъ возрастѣ, при гибкости всѣхъ суставовъ, или же оно является слѣдствіемъ долговременнаго упражненія, уничтожающаго такъ называемые мышечные тормазы. Подобныя явленія мы замѣчаемъ напр. у акробатовъ, каучукменовъ, и такихъ утрировокъ въ положеніи суставовъ не позволялъ себѣ даже такой знатокъ анатоміи, какъ Микель-Анджело.

Столь же грубые промахи въ рисункѣ бросаются въ глаза и въ фигурѣ сына, которая вообще весьма хороша по постановкѣ, выпискѣ всѣхъ деталей и выраженію.

Прежде всего я долженъ замѣтить, что правое бедро вовсе не чуствуется, и положеніе его для меня не ясно. Ступня лѣвой ноги мала по отношенію къ высокой, стройной фигурѣ сына. Вы знаете, что длина ступни должна равняться приблизительно длинѣ предплечія; прикиньте эту ступню къ лѣвому предплечію, хорошо обозначающемуся чрезъ рукавъ кафтана, и вы убѣдитесь въ сказанномъ. Лѣвое бедро, которое тоже недостаточно рельефно сквозитъ изъ подъ мастерски-написаннаго кафтана,—слишкомъ длинно. Правая ключица не обозначена, и вообще обнаженная здѣсь часть тѣла представляетъ какую-то опухоль. Лице выписано и прочувствовано превосходно, но, къ сожалѣнію, черепа у сына почти вовсе не оказывается. Пальца превосходно нарисованной лѣвой руки отца хватили за наружный уголъ гла́за сына, тогда какъ запястье этой руки находится далеко за ухомъ, почти на затылкѣ; между тѣмъ, запястье, при нормальной развитости черепа, должно было бы совпадать съ ушною раковиною. Между рукою, т. е. ладонью лѣвой руки отца, и его ртомъ разстояніе такъ мало, что тутъ можетъ помѣститься лишь плоское тѣло, а не шаровидный формы черепъ, по размѣру соотвѣтствующій величинѣ лица.

Вообще анализъ рисунка приводитъ меня къ тому убѣжденію, что художникъ или вовсе не пользовался натурой, или же онъ рисовалъ съ натуры отдѣльно фигуру отца и фигуру сына, а затѣмъ, уже отъ себя, составилъ ихъ вмѣстѣ.

Неудачная композиція фигуръ, можно сказать, почти сливающихся, недостаточно разъединенныхъ, принудила, по моему мнѣнію, художника облечь отца въ черное платье, почти совсѣмъ не освѣщенное, не смотря на присутствіе втораго источника свѣта (окна, въ лѣвой части картины). Только такимъ пріемомъ и удалось до извѣстной степени скрыть невозможное, по рисунку, положеніе отца, какъ оказывается, безногаго, въ чемъ, надѣюсь, легко убѣдится всякій, лишь только взглянетъ на изданную фотографію картины. Но вслѣдствіе диссонанса между ярко-освѣщеннымъ розовымъ халатомъ сына и чернымъ, небрежно написаннымъ кафтаномъ отца, нарушилась общая гармонія. Будь на отцѣ кафтанъ темно-зеленый, онъ больше гармонировалъ бы съ розовымъ и больше выдвигалъ бы всю фигуру отца; но тогда вся невозможность ея положенія бросалась бы сразу въ глаза каждому.

Перехожу къ выбору момента, который изображенъ на картинѣ. Въ этомъ вопросѣ, эстетики и художники значительно расходятся. Эстетики, придерживаясь законовъ Лессинга, стоятъ за выборъ «плодотворнаго» момента и совѣтуютъ избѣгать изображенія всего «транзиторнаго». Художники же, въ особенности молодые, не затрудняются брать любой моментъ дѣйствія.

Послушаемъ, что говоритъ Лессингъ.

«Если, съ одной стороны, художникъ изъ вѣчно-измѣняющейся дѣйствительности можетъ брать только одинъ моментъ, а живописецъ — этотъ моментъ даже съ одной лишь точки зрѣнія; если, съ другой стороны, произведенія назначаются не для одного только мимолетнаго взгляда, но для внимательнаго и неоднократнаго разсматриванія, то, очевидно, этотъ моментъ и эта единственная точка зрѣнія на него должны быть сколь возможно болѣе плодотворны. Но плодотворно только то, что оставляетъ воображенію свободное поле. Чѣмъ больше мы глядимъ, тѣмъ болѣе мысль наша добавляетъ къ видимому, и чѣмъ сильнѣе работаетъ мысль, тѣмъ больше возбуждается воображеніе. Но въ цѣломъ развитіи какого нибудь нравственнаго потрясенія всего менѣе имѣетъ это свойство его высшій моментъ. За нимъ уже не остается ничего больше; показывать же глазу этотъ моментъ, т.-е. конечный предѣлъ, значитъ—связывать крылья фантазіи и принуждать ее заниматься низшими противъ него, слабѣйшими образами, надъ которыми господствуетъ и стѣсняетъ свободу фантазіи данная полнота выраженія. Поэтому, когда Лаокоонъ стонетъ, воображенію легко представить себѣ его кричащимъ; если бы онъ кричалъ, фантазія не могла бы подняться ни одною ступенью выше, ни спуститься шагомъ ниже даннаго представленія безъ того, чтобы Лаокоонъ не представится ей въ чисто-страдательномъ, а, слѣдовательно, неинтересномъ положеніи. Зрителю оставались бы двѣ крайности: воображать себѣ Лаокоона или при первомъ его стонѣ, или уже мертвымъ».

«Далѣе, такъ какъ это одно мгновеніе дѣлается, посредствомъ искуства, неизмѣннымъ и какъ-бы увѣковѣчивается, то оно не должно выражать ничего такого, что мыслимо не иначе, какъ переходное (транзиторное). Всѣ тѣ явленія, которыя, по существу своему, представляются намъ, какъ внезапно возникающіе и столь-же внезапно исчезающіе, которыя могутъ быть тѣмъ, что они суть, только одно мгновеніе,—всѣ такія явленія, пріятны ли они, или ужасны по своему содержанію, получаютъ чрезъ продолженіе

своего бытія въ искуствѣ такой противоестественный видъ, что, съ каждымъ новымъ взглядомъ, впечатлѣніе отъ нихъ ослабляется, и наконецъ весь предметъ производитъ отвращеніе».

«Точно также—и съ крикомъ. Страшная боль, выражаемая крикомъ, должна прекратиться, или уничтожить свою жертву. Но хотя бы былъ принужденъ кричать даже самый сильный человѣкъ, онъ не можетъ кричать безостановочно. И именно эта-то кажущаяся безпрерывность, въ произведеніи искуства, и превратила бы его крикъ въ женственное безсиліе, или въ дѣтское нетерпѣніе».

Между древними, Тимомахъ любилъ избирать сюжетами для своихъ произведеній самыя сильныя проявленія страстей. Его дѣтоубійца Медея была знаменитою картиною. Но изъ ея описаній, которыя мы имѣемъ, видно, что художникъ отлично съумѣлъ выбрать тотъ моментъ драмы, съ которымъ идея переходнаго (транзиторнаго) не соединена до такой степени, чтобы продолженіе его въ искуствѣ намъ не нравилось, и который настолько возбуждалъ бы воображеніе зрителя, чтобы онъ предчувствовалъ разраженія сильнѣйшей страсти. Медею онъ изобразилъ *не въ тотъ моментъ, когда она совершаетъ самое убійство дѣтей,* но за нѣсколько минутъ до онаго, когда материнская любовь еще борется въ ней со злобою. Мы предвидимъ уже исходъ этой борьбы; уже напередъ, при одномъ видѣ суровой и разъяренной Медеи, мы содрогаемся, и наше воображеніе далеко опережаетъ все, что живописецъ могъ бы представить намъ въ эту страшную минуту.

Примѣрами моментовъ, удачно выбранныхъ и весьма сильно дѣйствующихъ на зрителя, могутъ служить, напр., картины Поля Делароша: «Казнь Жанны Грей» и «Дѣти Эдуарда».

Обращаю вниманіе ваше еще на картину Гильдебрандта, въ которой взятъ другой моментъ, чѣмъ у Делароша, болѣе близкій къ концу дѣйствія. Убійцы дѣтей Эдуарда уже въ спальнѣ, и одинъ изъ нихъ уже ухватился за подушку, чтобы накинуть ее на безмятежно-спящихъ дѣтей. Тотъ же моментъ выбралъ Зейцъ, для своей картины.

Художникъ, безъ сомнѣнія, можетъ взять для изображенія и моментъ, представляющій конецъ дѣйствія; но, если это — убійство, онъ долженъ, чтобы не оскорбить эстетическаго чувства зрителей, умѣть отвлечь ихъ вниманіе отъ жертвы, какъ это, напр., сдѣлали Бодри́ и Авіа̀ (Aviat) въ картинахъ: «Шарлота Кордѐ». Вниманіе зрителя сосредоточивается на прелестной фи-

гурѣ Шарлотты, а убитый Маратъ отходитъ совершенно на второй планъ.

Я совсѣмъ не буду касаться вопроса, вѣрна ли съ исторической точки зрѣнія картина г. Рѣпина; но считаю нужнымъ сказать нѣсколько словъ о томъ, выражена ли, по крайней мѣрѣ достаточно ясно, «случайность» смертельнаго раненія сына его отцомъ.

Кажется, художникъ желалъ выразить это опрокинутымъ кресломъ, упавшею съ него подушкою и лежащею на полу тафьею, которая слетѣла съ головы отца, сидѣвшаго на этомъ креслѣ и бросившагося къ упавшему и обливающемуся кровью сыну. Другой мебели, или предметовъ, которые указывали бы хотя сколько-нибудь на то, что̀ здѣсь происходило до злосчастнаго удара, въ комнатѣ не видно.

Композиція картины въ этомъ отношеніи такъ слаба, что съ перваго взгляда на нее кажется, будто нарочно убрали изъ изображенной горницы все, что могло мѣшать происшедшему тутъ поединку.

Предположимъ, что Іоаннъ сидѣлъ на креслѣ, которое представлено на картинѣ опрокинутымъ, и выслушивалъ упреки сына. Но гдѣ тогда стоялъ сынъ?

Количество крови, на которую художникъ не поскупился, указываетъ, что ударъ былъ такъ силенъ, что сынъ повалился, какъ снопъ. Да это при ударѣ въ високъ иначе и быть не могло. Судя по лужѣ крови на коврѣ, вправо отъ фигуръ, и по тѣмъ крупнымъ и постепенно уменьшающимся пятнамъ, которыя на коврѣ доходятъ до лѣвой ручной кисти сына, должно полагать, что онъ стоялъ тамъ, гдѣ теперь лежитъ. Сраженный ударомъ, онъ упалъ навзничь, такъ, что голова его пришлась къ тому мѣсту, гдѣ находится лужа крови. Сообразите разстояніе между кресломъ и сыномъ, и вы убѣдитесь, что даже этимъ длиннымъ посохомъ, что̀ положенъ впереди фигуръ, какъ-бы напоказъ, отецъ не могъ ударить, а тѣмъ болѣе смертельно ранить сына. Но, можетъ быть, онъ метнулъ въ сына посохомъ? Въ такомъ случаѣ, спрашивается: какъ же могъ посохъ попасть въ високъ? Очевидно, сынъ, обращаясь съ упреками къ отцу, стоялъ, повернувшись къ нему лицомъ. Далѣе, неужели отецъ, ударивъ сына и увидѣвъ, что онъ, какъ снопъ, упалъ на полъ, обливаясь кровью, не выпустилъ изъ рукъ посоха, а принесъ его къ убитому сыну и здѣсь положилъ его, словно въ доказательство того, что именно этимъ орудіемъ на-

несенъ смертельный ударъ? Впрочемъ, можно толковать и такъ: отецъ сидѣлъ, выслушивая сына, но, взбѣшенный его упреками, вскочилъ, уронилъ при этомъ свою тафью (она лежитъ около опрокинутаго кресла), подбѣжалъ къ сыну и ударилъ его въ високъ. Я вовсе не придаю этимъ, въ сущности маловажнымъ, обстоятельствамъ особаго значенія, однако указываю на нихъ, какъ на признаки слабой композиціи вообще.

Но, можетъ быть, вы скажете, что случайность происшедшаго совершенно ясно обнаруживается въ выраженіи отца, т.-е. укажете на вполнѣ ясно выраженную «идею» картины. Остановимся на этомъ вопросѣ.

Какую именно идею хотѣлъ выразить художникъ, мы не знаемъ. Можно предполагать, что онъ желалъ представить контрастъ между психическимъ настроеніемъ двухъ лицъ, отца и сына, въ трагическій, въ высшей степени, моментъ. Съ одной стороны—ужасъ и отчаяніе, раскаяніе и любовь отца; съ другой—прощеніе и любовь сына, умирающаго отъ отцовской руки. Въ нравственномъ отношеніи изображеннаго аффекта къ его причинѣ и во взаимномъ отношеніи дѣйствующихъ лицъ мы должны искать красоту картины—красоту, которая удовлетворяла бы нашему эстетическому, а вмѣстѣ съ тѣмъ и нравственному чувству. Эта задача, если ее дѣйствительно имѣлъ въ виду художникъ, вполнѣ достойна художественнаго воспроизведенія, и, можно сказать, что, по отношенію къ сыну, она ему удалась. Лицо сына, по выраженію, прелестно, ясно и мастерски передано. Мертвенная блѣдность, широко-открытый глазъ, уже заволакиваемый пеленою смерти, изображены, какъ нельзя лучше. Въ этомъ взглядѣ нѣтъ злобы, нѣтъ упрека; напротивъ, въ немъ, какъ и въ грустно улыбающемся ртѣ, выражается словно ласка, впечатлѣніе которой на зрителя усугубляется еще положеніемъ головы сына, припавшей къ отцу, и замѣчательно вѣрно написанными, слабѣющими, но все еще судорожно хватающимися перстами правой руки сына. Нѣсколько поражаетъ насъ однако то обстоятельство, что лицо сына совершенно чисто, и лишь по его виску и шеѣ струится кровь, между тѣмъ какъ отецъ, старающійся удержать эту кровь, вымазалъ ею не только свое лицо, но и самые бѣлки глазъ.

Что сказать о выраженіи лица у Грознаго? Въ этомъ выраженіи должна была бы выразиться во всей силѣ примиряющая идея, а художникъ закрылъ совершенно отъ зрителя ротъ отца, т. е.

самъ лишилъ себя возможности передать ясно довольно сложное психическое настроеніе отца. Вышедшіе изъ орбитъ, тусклые, старческіе глаза, вытаращенные настолько, что вѣки совершенно куда-то скрылись производятъ какое-то странное впечатлѣніе ужаса, но ни въ какомъ случаѣ не выражаютъ любви и раскаянія.

Художникъ не поскупился на кровь: ею испачкано лицо отца, кафтанъ сына на плечѣ, коверъ, на которомъ стоитъ она лужей; изъ раны льется цѣлая струя крови. Чрезъ это онъ преступилъ тѣ границы, въ которыхъ можетъ вращаться художественное творчество. Онъ принесъ въ жертву выразительности художественную красоту, но не достигъ выразительности. Онъ какъ-бы не желалъ понять, что столь рѣзкою и грубою апелляціею къ чувствамъ толпы онъ уничтожаетъ серьезность и достоинство всего произведенія.

Ни отецъ, ни сынъ не способны вызвать въ комъ бы то ни было участія, соболѣзнованія; напротивъ, они отталкиваютъ зрителя. Это указываетъ на отсутствіе сколько-нибудь возвышенной концепціи, на тенденцію, которая и вовлекла художника въ самый грубый натурализмъ.

Кровь написана дѣйствительно превосходно; но неужели такой, безъ сомнѣнія даровитый художникъ, какъ г. Рѣпинъ, нуждался въ столь дешевомъ средствѣ, чтобы произвести впечатлѣніе?

Въ погонѣ за эффектомъ утратились совершенно благородство, чистота и сила выраженія цѣлаго произведенія, т. е. поблекла идея, и во всей яркости сказалась тенденція.

Наконецъ, обращаю ваше вниманіе и на то, что художникъ впалъ въ шаржъ и непозволительное безвкусіе, представивъ, вмѣсто царскаго облика, какую-то обезьяноподобную физіономію. Въ сознаніи каждаго изъ насъ, на основаніи впечатлѣній, вынесенныхъ изъ чтенія историческихъ повѣствованій, изъ художественныхъ пластическихъ или сценическихъ воспроизведеній личности Іоанна Грознаго, составился извѣстный образный типъ этого царя, который не имѣетъ ничего общаго съ представленнымъ на картинѣ г. Рѣпина.

Достоинство художественнаго произведенія оцѣнивается не только по силѣ творческой способности художника и по художественной красотѣ этого произведенія, но также, и притомъ въ

гораздо большей степени, по идеальной силѣ сказывающагося въ немъ образа мыслей. Вотъ почему Рафаель стоитъ выше, чѣмъ Паоло Веронезе или Рубенсъ, и несравненное достоинство урбинскаго мастера заключается именно въ чистотѣ, глубинѣ и возвышенности чувства, вложеннаго во всѣ его произведенія.

Я чувствую, что многіе изъ васъ мысленно возражаютъ мнѣ: «да вѣдь это уже давно отжившія свое время идеи и формы». Нельзя отрицать того, что, съ преобразованіями въ бытѣ, нравахъ и понятіяхъ людей,—словомъ, съ умственнымъ и вещественнымъ обновленіемъ, должно было послѣдовать и обновленіе искуства.

Вы совершенно правы, такъ какъ не подлежитъ сомнѣнію, что искуство освобождается отъ устарѣлыхъ преданій, господствовавшихъ въ продолженіе многихъ столѣтій. Уже Гёте указывалъ на единственное условіе для созданія изящныхъ произведеній. «Наполняйте вашъ умъ и сердце — говоритъ онъ, — идеями вашего времени, и произведенія не замедлятъ явиться».

Каждое художественное произведеніе должно однако же отвѣчать основному условію искуства; и при нынѣ господствующей культурѣ оно также должно быть эстетично.

Даже поверхностный взглядъ на исторію развитія искуства доказываетъ, что эта точка зрѣнія была всегда господствующею. Совершенно вѣрно, что главнѣйшіе отличительные признаки образцовъ греческаго искуства — красота формъ, благородная простота и величіе—отошли на второй планъ. Общее направленіе культуры нашего времени увлекло и художество изъ области классицизма въ область реализма. Но развѣ, будучи послѣдователемъ реализма, нельзя оставаться эстетичнымъ, или, иначе говоря, здоровымъ и чистымъ?

Съ естественноисторической, нынѣ преобладающей точки зрѣнія, красота совпадаетъ съ цѣлесообразностью. Она идентична со здоровьемъ, въ самомъ обширномъ значеніи этого слова. Здоровые зубы—красивы, потому что они цѣлесообразны. Высокій и хорошо сформированный лобъ—красивъ, ибо онъ цѣлесообразенъ и ручается за психическія достоинства въ борьбѣ за существованіе. Узко-тазая женщина—безобразна, потому что ея узкій тазъ заставляетъ опасаться за участь ея потомства. Плоская грудь у женщины—безобразна, потому что предвѣщаетъ голоданіе новорожденнаго дитяти. Все это, пожалуй, и вѣрно, но еще далеко не опредѣляетъ художественной красоты, пониманіе которой нуж-

дается въ извѣстной степени умственнаго развитія. Красота есть понятіе отвлеченное, обусловливаемое различнымъ строеніемъ и развитіемъ самаго мозга. Для негра, негритянка столь же привлекательна и составляетъ такой же идеалъ красоты, какъ для насъ женщины, олицетворенныя кистью Рафаеля и Мурильо. Но развѣ всѣ мы понимаемъ красоту этихъ произведеній? Нѣтъ! Для того, чтобы наслаждаться ею, необходима еще извѣстная степень умственнаго и нравственнаго развитія.

Какъ ни мѣнялись бы съ теченіемъ времени историческія условія, взгляды, понятія и обычаи, сердце человѣка остается въ сущности всегда неизмѣннымъ, а художественное произведеніе дѣйствуетъ всегда одновременно на умъ и на сердце. Le beau agit toujours simultanément sur la sensibilité et sur l'intelligence.

Нельзя не признать, что, если, съ одной стороны, вслѣдствіе успѣховъ цивилизаціи, общество вообще становится образованнѣе и слѣдовательно гуманнѣе, то, съ другой — тѣмъ рѣзче и непріятнѣе дѣйствуютъ явленія крайняго цинизма и разнузданности, которыми такъ богато наше время. Общество извѣрилось и все извѣдало уже въ юношескомъ возрастѣ. Оно жаждетъ сильныхъ ощущеній, и сенсаціонныя картины приходятся ему какъ разъ по вкусу. Литература приняла порнографическій характеръ; романы Зола́ составляютъ умственную пищу не только взрослыхъ, но и подростающихъ поколѣній, и нѣтъ ничего удивительнаго, что мы не можемъ понимать той сосредоточенности мысли, той дѣвственности ощущенія и непосредственности творчества, которыя должны составлять сущность истинно-художественнаго произведенія.

Явленія цинизма и отрицанія основныхъ законовъ искуства, къ прискорбію, все чаще и чаще стали выказываться въ живописи, не только у насъ, но и на западѣ Европы, особенно во Франціи.

Извѣстный художественный критикъ Ф. Пехтъ, описывая международную вѣнскую выставку 1873 года, говоритъ: «Во французскомъ отдѣлѣ мы встрѣчаемъ смѣсь сладострастія съ жестокостью, возведенную въ цѣлую систему. Число картинъ, изображающихъ, съ умысломъ или неумышленно, низость, звѣрство, развратъ человѣческой природы,—ужасающее». Изъ числа историческихъ картинъ, онъ приводитъ: 1) Патруа: «Жанна Д'Аркъ въ моментъ изнасилованія ея двумя англичанами»; 2) Бертранъ: «Гретхенъ въ темницѣ»; 3) Рибо́: «Убитый нагой мужчина на скалѣ»;

4) Глэзъ: «Борьба на краю пропасти двухъ совершенно нагихъ мужчинъ изъ-за обладанія нагою, тутъ же сидящею, женщиною»; 5) Легро́, «Нагой мужчина, подвергавшійся истязаніямъ инквизиціи», и т. д.

Нѣтъ, я выписывать больше не буду—до того все это отвратительно! Изъ шестидесяти картинъ этого отдѣла, по счету Пехта, оказалось только десять, или одиннадцать, на которыя можно смотрѣть безъ отвращенія. «Не страшно ли—говоритъ онъ далѣе—за будущность той націи, художники, т.-е. учителя, друзья и воспитатели которой способны занимать свое воображеніе лишь такими предметами и выставлять лишь такіе идеалы красоты, счастья, величія и добродѣтели?» Свой обзоръ Пехтъ оканчиваетъ замѣчаніемъ, что «во французскомъ отдѣлѣ выставки обдаетъ посѣтителя вонью публичнаго дома въ перемѣшку съ запахомъ крови». Могу васъ, на основаніи личнаго опыта, увѣрить, что въ этихъ словахъ нѣтъ ничего преувеличеннаго.

Быстрое усовершенствованіе техники и господствующее реалистическое направленіе заразили многихъ художниковъ и привели ихъ къ простому копированію обыденной тривіальной дѣйствительности, или же къ грубо-натуралистической концепціи историческихъ мотивовъ.

Я не буду перечислять тѣхъ картинъ современной нашей живописи, которыя могли бы служить представителями этого болѣзненнаго направленія; напомню только одну, бывшую на послѣдней передвижной выставкѣ, озаглавленную: «Передъ наказаніемъ», и замѣчу лишь, что подобное направленіе становится ужасающимъ. Тривіальность, пошлость мотивовъ, отсутствіе или явная тенденціозность идеи, при блестящей, подкупающей зрителя, техникѣ — вотъ характеристика этого злосчастнаго направленія.

Это не *эстетическія*, а *патологическія произведенія*, свидѣтельствующія о полномъ отсутствіи въ авторахъ, если не таланта, то той чистой, дѣвственной творческой способности, которая является плодомъ здраваго и широкаго міровоззрѣнія.

Безъ сомнѣнія, это направленіе—временное (дай Богъ, чтобы оно было скоропреходящимъ), въ которомъ многіе, въ поискахъ за новыми формами, сбиваются съ истиннаго пути. Будемъ надѣяться, что изъ современнаго хаоса, рано или поздно, выработаются новыя идеальныя формы, въ которыя воплотятся чистыя и вѣчныя идеи истины и добра.

Ищите въ истинѣ поэзію: истина всегда поэтична.

Когда проникнется ею ваше творчество, тогда, при созерцаніи художественнаго воспроизведенія явленій природы или человѣческой жизни, придется не относиться къ нему съ отвращеніемъ, а повторять съ поэтомъ:

. . . . смиряется души моей тревога,
. . . . расходятся морщины на челѣ,
И счастье я могу постигнуть на землѣ,
И въ небесахъ я вижу Бога.



Рисунки, приложенные къ настоящему выпуску.

1. **«Охотникъ», картина Л. Кнауса.**—2. **«Дафнисъ и Хлоя», картина М. Гарднеръ.** До настоящаго времени мы помѣщали въ своемъ изданіи фототипіи съ произведеній современной иностранной живописи и скульптуры только въ тѣхъ случаяхъ, когда эти снимки имѣли отношеніе къ тексту той или другой печатаемой нами статьи; въ рисункахъ же, не принадлежащихъ къ тексту, мы воспроизводили исключительно картины и скульптурныя работы русскихъ художниковъ. Отнынѣ, согласно желанію нѣкоторыхъ изъ нашихъ подписчиковъ, мы будемъ иногда прилагать къ книжкамъ своего «Вѣстника» и снимки съ выдающихся произведеній иностранныхъ мастеровъ. Для начала, сопровождаемъ настоящую книжку фототипическими копіями съ картинъ знаменитаго нѣмецкаго живописца Л. Кнауса и молодой англійской художницы М. Гарднеръ, живущей въ Парижѣ и пользующейся почетной извѣстностью въ тамошнихъ художественныхъ кругахъ. Свой выборъ мы остановили на этихъ двухъ вещахъ, какъ на имѣющихъ каждое свои достоинства, а вмѣстѣ съ тѣмъ представляющихъ и большую противоположность. Картина Л. Кнауса, озаглавленная «Охотникъ», написана въ 1882 г. и красовалась на берлинской академической выставкѣ 1883 г. Въ произведеніи этомъ, первоклассный европейскій жанристъ ставитъ зрителя лицомъ къ лицу съ удивительно вѣрно схваченными и вполнѣ реально перенесенными на полотно народнымъ типомъ и индивидуальнымъ характеромъ,—съ пожилымъ простолюдиномъ, въ благодушно-серьезныхъ чертахъ и во всей осанкѣ котораго такъ и рисуются его происхожденіе изъ сѣверной Германіи, его сознаніе собственнаго достоинства, его зоркость и опытность въ дѣлѣ охоты. Картина М. Гарднеръ, напротивъ, проникнута идеальностью. Она переноситъ насъ въ міръ древности, въ счастливую Аркадію, и оживляетъ изящные античные образы юныхъ любовниковъ, созданные Ѳеоктистомъ, Виргиліемъ и другими классическими поэтами. Отличаясь прекрас-

нымъ рисункомъ, вкусомъ сочиненія и гармоничнымъ колоритомъ, произведеніе миссъ Гарднеръ обращало на себя общее вниманіе на одной изъ парижскихъ выставокъ послѣдняго времени.

3. **Дѣвочка, записывающая счетъ, гравюра à l'eau-forte А. А. Боброва, съ картины французскаго живописца Ланфана-де-Меца.** Оригиналъ этого эстампа находится въ музеѣ нашей Академіи художествъ, куда онъ поступилъ въ числѣ другихъ образцовыхъ произведеній живописи, завѣщанныхъ этому учрежденію покойнымъ гр. Н. А. Кушелевымъ-Безбородкою. Свѣдѣнія объ исполнителѣ настоящей гравюры, А. А. Бобровѣ, уже сообщены нами во II-мъ томѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ», стр. 369.

4) **Гимнъ пиѳагорейцевъ восходящему солнцу, картина Ѳ. А. Бронникова.** — одна изъ наиболѣе удачныхъ композицій многозаслуженнаго русскаго художника, написанная въ 1869 г. и украшавшая годичную академическую выставку 1870 г. Ѳедоръ Андреевичъ Бронниковъ род. въ Шадринскѣ, въ 1826 г., и получилъ художественное образованіе въ нашей Академіи, гдѣ ближайшимъ наставникомъ его былъ профессоръ А. Т. Марковъ. Заслуживъ еще въ бытность свою въ классахъ Академіи большую серебряную медаль въ 1851 г. (картиною: Кормилица узнаетъ Одиссея, возвратившагося на родину), и малую золотую медаль въ 1852 г. (картиною: Іоаннъ Предтеча, проповѣдующій въ пустынѣ), онъ окончилъ въ слѣдующемъ за тѣмъ году академическій курсъ съ 1-ю золотою медалью, присужденною ему по конкурсу за исполненіе программы: «Божія Матерь всѣхъ скорбящихъ» (наход. въ Спб., въ церкви того же названія) и вскорѣ потомъ отправился на казенный счетъ въ чужіе края, для довершенія своего художественнаго образованія. Съ этою цѣлью, онъ посѣтилъ Германію, Францію, Италію, Востокъ и наконецъ основался въ Римѣ, гдѣ и живетъ донынѣ. За представленную имъ въ 1864 г. картину: «Горацій читаетъ свои сатиры въ обществѣ Мецената», Академія признала его профессоромъ. Поселившись далеко отъ родины, г. Бронниковъ не переставалъ горячо любить ее и не прерывалъ своихъ сношеній съ ея художественнымъ міромъ. Русскіе художники, пріѣзжающіе въ Римъ, всегда находятъ въ немъ радушнаго земляка, готоваго помочь имъ дѣломъ и совѣтомъ; на выставки въ Россіи, сначала академическія, а съ нѣкотораго времени передвижныя, онъ постоянно присылалъ свои произведенія, изъ числа которыхъ любителямъ искуства, конечно, очень памятны: «Мастера-мозаичисты предъ Судомъ Трехъ, въ Венеціи», «Dottrina cristiana», «Arria и Петъ», «Христіанскіе мученики въ римскомъ колизеѣ», «Алкивіадъ и Аспазія передъ ареопагомъ», «Художники въ пріемной у богача», «Зевсисъ выбираетъ натурщицъ», «Campus sceleratus» и много др.

5. **Амуръ у дверей Психеи, горельефное надкаминное украшеніе изъ мрамора Н. А. Лаверецкаго.** Эта новая работа художника, замѣтку о которомъ читатели могутъ найдти во II-мъ томѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ», стр. 371, явилась на академической выставкѣ нынѣшняго года однимъ изъ лучшихъ скульптурныхъ произведеній. Посѣтивъ выставку, Государь Императоръ изволилъ обратить Свое вниманіе на достоинства этого горельефа и пріобрѣсти его въ Свою собственность.

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

издаваемый

при Императорской Академіи Художествъ

подъ редакціей

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ТРЕТІЙ

Выпускъ 3

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О. 2 лин. 7
1885.



1054

Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.



ВЕСНА.

Гравюра à l'eau-forte И. И. Шишкина



Объ идеалѣ въ области пластическаго искуства.

Статья Н. Д. Ахшарумова.

(Окончаніе).

IX.



мотря на систему Тэна какъ на цѣлое, мы прежде всего не находимъ въ ней цѣлости. Это — замѣтки, мысли и наблюденія, часто весьма остроумныя и нерѣдко дѣльныя; но самое лучшее между ними просто импровизировано, а остальное занято напрокатъ или подобрано на пути случайно и, для внушительности, украшено многочисленными примѣрами, производящими впечатлѣніе національныхъ флаговъ на международной выставкѣ. Лоскутность общаго впечатлѣнія рѣжетъ глаза, а отсутствіе раціональнаго основанія при оцѣнкѣ дѣлаетъ то, что нѣтъ никакой возможности оглядѣться и разобраться. Минутами у читателя кружится голова отъ неожиданныхъ поворотовъ, которые Тэнъ его заставляетъ дѣлать, кидаясь то

къ голландской школѣ, то къ фламандской, чтобы тотчасъ же бросить ихъ и вернуться опять къ своему несравненному «Возрожденію». Все у него само по себѣ, словно съ неба упало на голову, и останавливаясь на чемъ-нибудь, онъ такъ увлекается, что забываетъ, откуда онъ шелъ и куда идетъ. Потомъ приходится связывать; но разнородные элементы не вяжутся между собой естественно, и философъ вынужденъ прибѣгать къ натяжкамъ. Чего только не притянуто съ этою цѣлью? Методъ наукъ естественныхъ и, рядомъ съ нимъ, самъ по себѣ, историческій. Первый предполагается индуктивнымъ, т. е. идущимъ отъ наблюденія множества самыхъ разнообразныхъ фактовъ къ ихъ постепенному обобщенію, и затѣмъ уже, черезъ повѣрку нѣсколькихъ, наиболѣе вѣроятныхъ, предположеній, къ выводу основнаго закона. Но ничего подобнаго мы не видимъ у Тэна. Напротивъ, въ основѣ его изслѣдованія мы находимъ готовый уже къ услугамъ законъ естественнаго подбора, и изъ него какъ-будто выводится все послѣдующее; но немного подальше и это все брошено. На сцену является «капитальный характеръ» (Бёкль — понимаете!), который въ процессѣ развитія опредѣляетъ собою все безконечное разнообразіе своихъ послѣдствій; но неизвѣстно какой характеръ: геологическій, историческій, человѣческій или животный, нравственный или физическій, художественный или этнографическій. Принципы оцѣнки не вяжутся между собою ни въ цѣломъ, ни порознь, по ступенямъ, и цѣлыя лѣстницы этихъ послѣднихъ оказываются вакантными за недостаткомъ характеровъ; а тамъ, гдѣ этихъ послѣднихъ много, они пятятся другъ отъ друга, и расползаются врознь, какъ раки, высыпанные на столъ. Но хуже всего, и совсѣмъ уже неприличнымъ образомъ, расходятся между собой поэтическое искуство и пластическое и ихъ разорванный на двое человѣкъ. Дѣлежъ такого рода: нá тебѣ человѣка нравственнаго, а тебѣ физическаго, и чтобы не было больше спору! Но Тэнъ словно взялъ взятку отъ поэтическаго искуства; до такой степени онъ обдѣлилъ пластическое. Потому, что у нравственнаго человѣка, какъ тамъ его ни улетучивай, вы не отнимете тѣла, никакая поэзія не возьмется его изображать абстрактно. Но человѣкъ безъ души человѣческой, къ несчастію, очень возможенъ, и человѣческаго скотства, во всѣхъ трехъ искуствахъ, не оберешься. «Нравственно развитые художники—говоритъ Прудонъ [1])—въ уныніи отъ такого по-

---

[1]) Въ главѣ: De la prostitution dans l'art.

зора, но не придумаютъ, что̀ тутъ дѣлать. Одинъ скульпторъ, у котораго я, возвратясь изъ Бельгіи, спрашивалъ, что̀ онъ теперь лѣпитъ, отвѣчалъ мнѣ съ озлобленнымъ видомъ: лѣплю ж...» «Въ жизнь свою—прибавляетъ Прудонъ—я не слыхалъ ничего ужаснѣе»! Къ этому ли идетъ пластическое искуство? И вообще должно ли оно стремиться къ чему-нибудь выше дюжины откопанныхъ изъ могилы образцовъ, которые мы унаслѣдовали отъ грековъ? Или, въ тѣ древнія времена, оно достигло уже предѣла, его же не прейдеши, и художникамъ нашего времени остается только смотрѣть уныло назадъ, на античные идеалы, безъ всякой надежды когда-нибудь съ ними сравняться, и ради хлѣба насущнаго воспроизводить то, что лѣпилъ скульпторъ, упомянутый Црудономъ? Вникнемъ попристальнѣе въ этотъ вопросъ, какъ онъ поставленъ у Тэна. У нравственнаго человѣка, какъ онъ ни былъ бы нравственъ, есть все-таки плоть и кровь, есть физическій темпераментъ, есть страсти, инстинкты и аппетиты. Поэтому у искуства, его изображающаго, есть тоже своего рода пластика — пластика слова, сила и яркость которой не знаютъ границъ. Какими средствами обладаетъ эта послѣдняя и какіе пути она избираетъ, когда ей нужно воспроизвесть пластическій образъ такъ, чтобы онъ выступилъ передъ нами, что̀ называется какъ живой,— это особый вопросъ; но что поэзія имѣетъ право быть живописной, и что никто доселѣ не ставилъ еще ей въ укоръ пластической осязательности, за это ручаются дивные образцы Илліады и Одиссеи, опередившіе на три вѣка греческую скульптуру. Тэнъ не касается этого (et pour cause) въ своемъ трактатѣ объ идеалѣ; но въ другой своей книгѣ («Исторія англійской литературы»), онъ прямо указываетъ на такую пластичность въ поэзіи, какъ на вѣрнѣйшій признакъ великаго поэтическаго таланта. Вопросъ: почему нельзя сказать того же о живописи и о скульптурѣ? Онъ отвѣчаетъ на это довольно длинно и очень краснорѣчиво, но истинный смыслъ его отвѣта едва ли ясенъ ему самому. Дѣло совсѣмъ не въ томъ, что «высокое совершенство умственнаго развитія несовмѣстимо съ тѣломъ атлета, голымъ и закаленнымъ во всякихъ гимнастическихъ упражненіяхъ», а въ томъ, что принципъ пластическаго искуства, по мнѣнію Тэна, это—культъ плоти, не знающей никакой узды и выхоленной наперекоръ всему, что должно быть свято для человѣка. Понятно, что этого рода культъ возможенъ только въ средѣ, огражденной сословными привиллегіями и состоящей изъ знатныхъ родовъ, съ одноплеменной имъ кастой или дружиной завоевателей-рабовладѣльцевъ, досугъ и достатокъ которыхъ оплачиваются со

стороны остальнаго народа цѣною его человѣческаго достоинства и тягчайшихъ жертвъ. Подобная группа не знаетъ, конечно, труда изъ-за хлѣба насущнаго, и жизнь ея, если она не слишкомъ поглощена междоусобицами и борьбою съ могущественными сосѣдями, похожа на вѣчный праздникъ. Досужнаго времени у нея вдоволь: хватитъ его и на пиры, и на любовныя или атлетическія потѣхи, и на усладу пѣвцовъ, воспѣвающихъ подвиги предковъ на бранномъ полѣ и родственныя ихъ связи съ богами, въ которыхъ ихъ самохвальство заднимъ числомъ обоготворило само себя. Но праздникъ подобнаго рода, по справедливому историческому закону, недолговѣченъ, и, рано или поздно, приходитъ время расплаты за него. Сильно развитый индивидуализмъ ведетъ къ политическому сепаратизму, и дѣло общественное, въ народѣ, разбитомъ на мелкія кучки, мельчаетъ, а съ нимъ мельчаютъ и всѣ интересы жизни. Личность не знаетъ узды, нравы изнѣживаются, энергія свѣжей расы слабѣетъ, приходятъ обжорство, распутство и праздность; за ними— экономическое и политическое банкротство, зависимость отъ сосѣдей и служба въ наймахъ у чужеземца. Властители на своей землѣ покидаютъ ея оскудѣлую почву и переходятъ толпами въ чужіе края. Они утратили вѣру въ своихъ боговъ, въ свое отечество; они обращаются уже въ нахлѣбниковъ, въ учителей риторики, танцмейстеровъ, режиссеровъ бродячихъ труппъ, шутовъ, фаворитовъ и сводниковъ. Мало того, они вносятъ въ чужую, еще здоровую жизнь, ферменты гражданскаго, нравственнаго и религіознаго разложенія [1]). Конечно, это—одна только сторона исторіи древнихъ грековъ, и при томъ самая неприглядная. Съ другой стороны, ихъ праздникъ прошелъ несовсѣмъ безслѣдно. Раса была высоко одарена и оставила послѣ себя богатое умственное и художественное наслѣдіе; но вмѣстѣ съ нимъ оставила она и зародыши нравственнаго гніенія. Все это вмѣстѣ и было откопано Возрожденіемъ.

Это была пора политическаго тріумфа и вмѣстѣ нравственнаго упадка католицизма въ Италіи, высшіе классы и духовенство которой, къ этому времени, уже успѣли усвоить себѣ религію плоти, не знающей никакой узды. Послѣдствія были въ сущности тѣ же, хотя окончательный ихъ исходъ и не такъ фataленъ. Опять—нескончаемый праздникъ въ высшихъ слояхъ и пышный расцвѣтъ искуства, а на изнанкѣ — быстрый упадокъ вѣры, упадокъ нравовъ,

---

[1]) Типъ этого рода въ послѣднемъ градусѣ упадка и разложенія мастерски очерченъ въ характерѣ грека Tsto Melema, въ романѣ Джоржа Эліота: Romola, изъ временъ Возрожденія.

сепаратизмъ, междоусобица, политическія предательства, полный тріумфъ насильства и беззаконія. Но бѣдные земледѣльцы и пастухи Италіи были все-таки не илоты, да и религія плоти имъ оставалась чужда. Не искуство съ его античными идеалами, не папы, не кардиналы и не князья, ему покровительствовавшіе, дали возможность Италіи пережить три вѣка позора и униженія, а простой и бѣдный народъ ея, унаслѣдовавшій отъ римлянъ ихъ гордый духъ и ихъ пламенную любовь къ отечеству. Онъ вытерпѣлъ все и сдѣлалъ Италію тѣмъ, чѣмъ мы видимъ ее теперь.

Тэнъ, стало быть, правъ, утверждая, что идеальное совершенство тѣла, какъ цѣль, ничѣмъ свыше не ограниченная, несовмѣстимо съ высшимъ нравственнымъ и интеллектуальнымъ развитіемъ. Но ему не въ домекъ, что именно эта несовмѣстимость и заключаетъ въ себѣ осужденіе культу плоти. У тѣла не должно быть своихъ независимыхъ цѣлей, и интересы его должны уживаться съ развитіемъ нравственнымъ, какъ это послѣднее далеко ни мѣтило бы; а если они не уживаются, если они заступаютъ ему дорогу и тормазятъ его, то это ведетъ неминуемо, рано или поздно, къ соціальному, національному и семейному разложенію, т. е., въ послѣднемъ итогѣ, къ скотству. И какъ ни было бы даровито вначалѣ племя, усвоившее себѣ такой идеалъ въ ущербъ идеалу нравственному, въ какомъ бы тѣсномъ родствѣ съ богами оно издревле ни состояло, оно наконецъ проиграетъ свою игру, и боги его уйдутъ отъ него, закрывая лицо. Но немного выигрываетъ съ такими онерами и искуство. Судьба его (въ наше время, по крайней мѣрѣ, время высокаго умственнаго развитія) — оставаться безъ почвы въ дѣйствительности и устремлять свои взоры, до гипнотизма, въ туманную даль легенды, отыскивая тамъ мнимые идеалы, которыхъ оно никогда не найдетъ ни въ реальномъ прошломъ своей исторіи, ни въ живой современности. И если бы такая задача могла быть усвоена пластикой во всей своей чистотѣ, то она несомнѣнно поссорила бы ее съ поэзіей. Но этого мы не найдемъ вполнѣ ни у древнихъ грековъ, ни у великихъ художниковъ Возрожденія, такъ что Тэнъ клевещетъ на этихъ послѣднихъ, когда говоритъ, что живопись и скульптура ихъ были непоэтичны. Именно лучшее, что̀ оставила эта эпоха, не заслуживаетъ ni cet excés d'honneur, ni cette indignité. Лучшее это было далеко не такъ безпочвенно и не такъ чуждо дѣйствительности, его окружавшей, какъ увѣряетъ, въ своемъ трактатѣ объ идеалѣ, Тэнъ, повидимому, забывшій, чему онъ училъ въ своемъ первомъ курсѣ, и что предстояло ему доказывать

позже. Вспомнимъ, что̀ онъ говоритъ о Ліонардо, о Микель-Анджело, о восторженномъ увлеченіи всей Флорентинской школы живою натурою и о ревностномъ ея изученіи не по откопаннымъ изъ могилы антикамъ, конечно, а на живомъ, современномъ имъ человѣкѣ. Откроемъ другое его сочиненіе (Philosophie de l'art en Italie), гдѣ онъ такъ внимательно изучаетъ характеръ «великой школы» въ согласіи съ духомъ времени, нравами и культурою Возрожденія, и мы убѣдимся, какъ рѣзко противорѣчитъ онъ, въ разбираемомъ нами выше случаѣ, основному догмату своей философіи о неразрывной связи художника съ его временемъ и съ его народомъ. Да и могло ли оно быть иначе? Могли ли люди съ такимъ громаднымъ талантомъ, какъ Рафаель, Ліонардо, Анджело, начинавшіе, какъ бы то ни было, новый періодъ искуства, не быть—по крайней мѣрѣ хоть въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ и на зло ослѣплявшимъ ихъ идеаламъ древности, на зло, можетъ быть, даже самимъ себѣ и своей школѣ, — все-таки національны? Вспомнимъ Мадонну della seggiola, писанную въ минуту восторга, съ простой крестьянки; вспомнимъ трагическія фигуры Анджело на гробницѣ Медичи и вырвавшіяся изъ наболѣвшаго его сердца слова, начертанныя на пьедесталѣ спящей статуи; вспомнимъ, наконецъ, Тайную Вечерю да-Винчи (живые типы которой, конечно, уже не заимствованы у грековъ) и поражающіе своимъ столько-же реализмомъ, сколько и своей поэтической красотой, картины-портреты этого мастера, и мы поймемъ Возрожденіе много теплѣе, гуманнѣе, національнѣе, поэтичнѣе, чѣмъ желаетъ понять его Тэнъ, въ угоду своей системѣ. Поймемъ и то, что у пластическаго искуства есть собственныя свои, вполнѣ независимыя отъ поэтическихъ, средства говорить сердцу отъ сердца, и мысли отъ мысли. Конечно, средства эти не такъ богаты, какъ тѣ, которыми обладаетъ поэзія; тѣмъ не менѣе они совершенно самостоятельны и даютъ заглянуть въ такіе изгибы души, въ такія черты характера, въ такую бездонную глубину индивидуальности, какіе положительно недоступны поэзіи. Поэзія, путемъ обобщенія множества послѣдовательныхъ моментовъ, знакомыхъ художнику непосредственно, угадываетъ общій законъ индивидуальной физіономіи, и только вооружая этимъ волшебнымъ ключемъ собственное пластическое воображеніе читателя, заставляетъ его возсоздать для себя тѣлесный образъ. Между тѣмъ пластическое искуство, наоборотъ, даетъ непосредственно самый фактъ, такъ сказать, индивидуальности; но этотъ фактъ понятенъ для зрителя, какъ знако-

мый ему, осмысленный знакъ, какъ мѣткое слово, которое открываетъ въ раккурсѣ весь внутренній міръ человѣка. Возьмемъ хотя бы все тотъ же безцѣнный офортъ Рембрандта, который мы приводили въ началѣ статьи, и спросимъ еще разъ: какіе десятки страницъ подробнаго описанія въ состояніи передать читателю именно то, что̀ понятно въ этомъ произведеніи сразу и безъ малѣйшихъ усилій собственнаго его воображенія,—глубокую нравственную индивидуальность лица и ту неуловимую точку, тотъ перекрестокъ запутанныхъ, сложныхъ путей, на которомъ сошлись его затаенныя думы? Кто полагаетъ, что два эти вида искуства, изображающаго намъ человѣка, могутъ его подѣлить и поставить въ чертѣ раздѣла межу, за которою стороны не должны вторгаться въ чужую собственность, тотъ весьма ошибается. Не даромъ самое лестное, что мы можемъ сказать поэту, это—что произведеніе его живописно, и наоборотъ, живописцу или скульптору, что его картина или статуя полна поэзіи. Это имѣетъ глубокій смыслъ. Это значитъ, что оба, съ своей стороны, и своими, самостоятельными, путями, съумѣли понять и изобразить намъ не искалѣченнаго, а цѣльнаго человѣка. Есть вещи, которыя, съ перваго взгляда словно какъ-бы противорѣчатъ этому. Такъ, напримѣръ, какой-нибудь высоко-поэтическій пейзажъ. Онъ можетъ, по истинѣ, освѣжать усталую душу и навѣвать на зрителя именно то ласкающее и успокоительное, что̀ нашептываетъ ему подъ часъ сама его мать, природа. Но спросятъ, быть можетъ: да гдѣ же тутъ человѣкъ? Вопросъ подобнаго рода, своимъ простодушіемъ, напоминаетъ ребенка, которому дали въ руки извѣстный народный лубокъ, изображающій двухъ дерущихся, съ подписью: «Два дурака дерутся, а третій смотритъ». Да гдѣ же тутъ третій?—спрашиваетъ дитя, внимательно разглядывая картинку и задумываясь надъ подписью....

Но мы боимся, чтобы дитя не обидѣлось, а потому оставляемъ читателя самого догадываться, гдѣ въ этомъ случаѣ человѣкъ

X.

Страннымъ образомъ, исторія пластическаго искуства, какъ понимаетъ его Тэнъ, представляетъ собою исторію не развитія, а упадка. За первымъ, пышнымъ его расцвѣтомъ у грековъ, слѣдуетъ глубочайшее изъ его паденій, обнимающее собою періоды византійскій и среднихъ вѣковъ. Затѣмъ идетъ Возрожденіе; но оно коротко и

не достигло уже до однажды покинутой высоты. Періодъ временъ Возрожденія длился не долѣе вѣка и представляетъ собою, по выраженію Тэна, «небольше, какъ молодой побѣгъ отъ стараго корня, не столь прямой и высокій, какъ его прежній, античный стволъ». О томъ, что дальше слѣдовало, Тэнъ, щеголяющій безпристрастіемъ, отзывается очень мягко и снисходительно, раскланиваясь всегда, съ подобающимъ уваженіемъ, передъ знаменитостями; но ясно, что, по его глубокому убѣжденію, лучшее время прошло невозвратно. Пластическое искуство, теряя свою самостоятельность, измѣняетъ своимъ возвышеннымъ идеаламъ и опускается мало-по-малу въ грязь. Самое лучшее, что̀ мы можемъ сказать о фламандской школѣ (все-таки католическая земля, вы понимаете), это—что въ ней еще чувствуется порою мощный порывъ, поднимающій насъ отъ земли (куда? — это трудно понять), а о голландской—что это уже не живопись, а поэзія. Дальше, повидимому, не сто̀итъ уже и справляться, а потому о современности Тэнъ совершенно умалчиваетъ.

Совсѣмъ иначе смотритъ на это дѣло его соотечественникъ, Прудонъ. Онъ видитъ свѣжій источникъ силы и новый, широкій путь, открытый искуству, именно въ томъ, что представляется Тэну глубокимъ паденіемъ. Прудонъ не эстетикъ, и смѣлый набѣгъ, который онъ, подъ конецъ своей жизни, сдѣлалъ въ область пластическаго искуства,—небольше, какъ незначительный эпизодъ въ его литературной дѣятельности. Но со своей точки зрѣнія, т. е. смотря на искуство практически, какъ на одинъ изъ двигателей нравственнаго развитія, онъ совершенно правъ.

Почти одновременно съ Возрожденіемъ, между народами сѣверной полосы Европы пробилось наружу бродившее долго подъ спудомъ умственное движеніе совершенно другаго рода. Оно очистило нравственную и религіозную атмосферу ихъ отъ языческихъ вожделѣній, къ этому времени громко заговорившихъ въ побѣдоносной латинской церкви и въ высшихъ сферахъ Италіи. Движеніе это была Реформація. Разорвавъ съ символами, съ кумирами, съ папскимъ и аристократическимъ поклоненіемъ миѳологическимъ идеаламъ древности, она отняла у искуства его дорогія, но суетныя игрушки и вынудила его заняться полезнымъ дѣломъ. Прошло опьяненіе, радужныя мечты разсѣялись: рабочіе будни смѣнили праздникъ. Вмѣсто того, чтобы парить въ лучезарномъ эѳирѣ аллегорическихъ вымысловъ, метаморфозъ, персонификацій и инкорпорацій, пришлось погрузиться въ низменную и грубую, но за то

правдивую и существенную дѣйствительность. Пришлось изучать, обсуждать и взвѣшивать, говорить простому, скромному, работящему человѣку не іероглифами, а хорошо знакомымъ ему языкомъ, говорить не о загадочныхъ символахъ, а объ его обязанностяхъ къ ближнему и о самихъ этихъ ближнихъ—знакомыхъ, сосѣдяхъ, согражданахъ, соотечественникахъ; пришлось изображать для него, какъ въ зеркалѣ, его обыденную жизнь въ семействѣ, на кухнѣ, въ трактирѣ, на площади и на улицѣ. Въ итогѣ, культъ красоты съ ея баснословною обстановкою, культъ плоти, боготворившей себя, вынужденъ былъ уступить свое мѣсто любви къ человѣку и уваженію къ правдѣ жизни.

Эта-то человѣчность, не брезгающая ничѣмъ человѣческимъ, и смиренно, похристіански, несущая на себѣ стигматы общественнаго ярма, и стала впервые принципомъ пластическаго искуства въ голландской школѣ. Задача ея была потруднѣе задачъ итальянскаго Возрожденія, и настолько труднѣе, настолько Рембрандтъ, въ глазахъ Прудона, былъ выше Рафаеля.

«Рембрандтъ — говоритъ онъ – этотъ Лютеръ живописи, въ семнадцатомъ вѣкѣ сталъ реформаторомъ пластическаго искуства. Пока Франція, католическая и монархическая, забавлялась, увы! пріятнымъ знакомствомъ съ греками и римлянами, реформированная, республиканская Голландія возвѣщала новый принципъ искуства. Въ картинѣ, невѣрно называемой «Ночной дозоръ», Рембрандтъ изобразилъ, съ натуры и по живымъ образцамъ, сцену изъ городской жизни, и сразу, въ этомъ шедеврѣ, затмилъ всѣ папскіе торжества и турниры знати, апоѳеозы стараго идеала. Въ «Урокѣ анатоміи», этомъ другомъ шедеврѣ, гдѣ онъ изобразилъ науку, въ лицѣ профессора Тульпа, съ скальпелемъ въ рукахъ, со взоромъ серьезно и пристально устремленнымъ на трупъ, онъ покончилъ съ эмблемами, аллегоріями, символами и примирилъ навсегда идеалъ съ дѣйствительностью». Прудонъ цѣнитъ эту картину выше «Аѳинской школы» Рафаеля. «Поставьте ихъ рядомъ—говоритъ онъ—сличите ихъ внимательно, и спросите себя по совѣсти; которая будитъ въ вашей душѣ болѣе мощный идеалъ». Но если Рембрандтъ и его послѣдователи—спрашиваетъ Прудонъ—ступили на истинный путь, если идея писать на холстѣ, вмѣсто героевъ и ангеловъ, мужичковъ и другую, подобную мелкоту за ея обыденнымъ дѣломъ, была величайшею изъ идей, когда-нибудь приходившихъ на умъ художнику, то почему же голландская школа не встрѣтила отголоска въ Европѣ и представляетъ

какой-то оазисъ въ исторіи живописи? Высказала ли она все, что имѣла сказать? Изсякло ли національное чувство? или протестантизмъ, какъ чистое отрицаніе, не могъ сообщить эстетикѣ силы развитія, которой онъ самъ былъ лишенъ? Замкнутость голландской націи и ея ограниченный умственный кругозоръ даютъ на это нѣкоторый отвѣтъ. Голландскій геній, буржуазный и консервативный, придавленный низменнымъ уровнемъ національной жизни, не былъ на высотѣ сознательной постановки новаго принципа и пропаганды, способной доставить ему торжество. Онъ даже ступилъ на свой новый путь, не давая себѣ отчета въ высокомъ его значеніи для искуства.

Протестантская живопись, изгнанная изъ храмовъ иконоборческими стремленіями Реформаціи, не могла однако же сложить руки въ бездѣйствіи. Не зная, что дѣлать, она была почти вынуждена приняться за обыденную жизнь; но именно этого-то и не могла ей простить вся католическая Европа. Протестантская живопись преслѣдуема была презрительными насмѣшками и анаѳемами, то за свое quasi-безбожное направленіе, то за невѣжество и безпутство, низость, безнравственность, фантастичность и грубый матерьялизмъ,— сегодня во имя Христа, а завтра за честь оскорбленнаго Аполлона. И все это вмѣстѣ замедлило болѣе чѣмъ на двѣсти лѣтъ побѣду новаго направленія.

Книга Прудона богата такими простыми и здравыми взглядами, и не взирая на изобиліе старческаго, болтливаго резонерства о множествѣ разныхъ вещей, не касающихся ея предмета, можетъ быть прочтена не безъ пользы художникомъ. Мы не найдемъ въ ней системы, но не найдемъ и мучительнаго усилія построить систему изъ хрупкаго матерьяла импровизаціи. Все въ ней понятно и осязательно; а мѣткая и богатая крѣпкимъ, соленымъ юморомъ критика предшествующихъ французскихъ школъ и ихъ знаменитостей заставляетъ жалѣть, что размѣры статьи не даютъ намъ возможности ближе познакомить съ нею читателя. Суть дѣла и вмѣстѣ поводъ, заставившій автора говорить объ искуствѣ, это— защита французскаго живописца Курбе́, «артиста съ жестокими парадоксами», какъ называетъ его Прудонъ, и одного изъ первыхъ знаменоносцевъ реальной школы.

Уроженецъ Орнана (Ornans), въ старой провинціи Франшъ-Конте́, Гюставъ Курбе́ готовилъ себя къ адвокатурѣ, и съ этою цѣлью былъ отправленъ отцомъ въ Парижъ, въ 1839 г. Но, вмѣсто судебной практики, онъ ударился въ живопись. Первый успѣхъ одержанъ

былъ имъ въ 1849 году. Его «Послѣобѣденная компанія» куплена была правительствомъ и заслужила на выставкѣ малую золотую медаль. Но слѣдующее затѣмъ произведеніе, громадныхъ размѣровъ холстъ, изображающій «Похороны въ Орнанѣ» (1850), вызвало цѣлую бурю критики, возмущенной яко-бы непочтительнымъ отношеніемъ живописца къ такому предмету всеобщаго уваженія, какъ похоронный обрядъ. Около этого времени, впрочемъ, Курбѐ примкнулъ уже къ новому направленію, которое другъ его, Шанфлери, не безъ успѣха отстаивалъ въ литературѣ, и сотрудничалъ съ нимъ въ журналѣ L'Artiste; но, по вѣрному замѣчанію критики, онъ никогда не умѣлъ формулировать своего принципа, что́ подтверждаетъ, и самъ, пришедшій ему на помощь, Прудонъ. Дальнѣйшая дѣятельность Курбѐ приняла воинственно-протестантскій характеръ, который дѣлаетъ нѣкоторыя изъ самыхъ задорныхъ его картинъ какими-то вызовами, брошенными въ лицо врагамъ. Дѣло дошло наконецъ почти до общественнаго скандала, предупрежденнаго только тѣмъ, что его «Возвращеніе съ конференціи», представленное на выставку (1863) г., распоряженіемъ свыше, не было вовсе допущено къ соисканію. Враги Курбѐ не преминули поднять по этому поводу крикъ, утверждая, что это маленькое гоненіе было именно то, чего онъ искалъ. «Курбѐ—говорили они—пустилъ въ дѣло послѣдній рессурсъ. Давно уже, молъ, раздражавшій публику всякими безобразіями, онъ прибѣгаетъ теперь къ непристойнымъ сюжетамъ. Цинизмомъ своимъ онъ не могъ не навлечь на себя административной кары — un coup d'Etat, и это единственное, что̀ оставалось ему, чтобы еще разъ заставить публику говорить о себѣ. Но послѣ этого, его дѣло кончено, и ему больше нечего показать зѣвакамъ; онъ истощилъ весь свой запасъ сюрпризовъ и весь свой шарлатанизмъ». И публика — говоритъ Прудонъ,—не смыслящая совсѣмъ ничего въ этихъ спорахъ артистовъ, публика, очень мало интересующаяся живописью, но жадная до скандала, открыла широко глаза.

Все это, однако, было сильно преувеличено и больше свидѣтельствовало о лицемѣріи общественнаго мнѣнія во Франціи, чѣмъ о дѣйствительномъ неприличіи живописи Курбѐ. Надѣлавшее такого шума его «Возвращеніе съ конференціи» изображаетъ не болѣе какъ компанію подгулявшихъ сельскихъ ксендзовъ (curés), возвращающихся домой послѣ одной изъ тѣхъ товарищескихъ пирушекъ, какими обыкновенно кончаются кантональные съѣзды ихъ по церковнымъ дѣламъ. Другое подобное произведеніе: «Похороны въ

Орнанѣ» не заключаетъ въ себѣ ничего, кромѣ самой обыденной и всѣмъ хорошо знакомой правды. Печальная церемонія происходитъ въ крестьянской средѣ, гдѣ сохранилась еще простосердечная вѣра; но лица, участвующія въ ней, дѣлятся на двѣ рѣзко противоположныя группы. Съ одной стороны, небольшая кучка родныхъ и между ними нѣсколько женщинъ — истинно трогательныя фигуры, вмѣстѣ съ которыми, говоритъ Прудонъ, вы готовы и сами заплакать. Съ другой--все какъ водится: толпа равнодушныхъ зѣвакъ, поодаль какой-то скучающій господинъ, очевидно, старый знакомый и покровитель, который не могъ не отдать послѣдняго долга покойному; могильщикъ, съ безсмысленнымъ, жесткимъ, какъ камень, лицомъ; шаловливыя мины мальчишекъ-пѣвчихъ; причтъ, за грошовую плату, не-хотя оставившій свои виноградники, чтобы фигурировать при обрядѣ, и глубоко притупленное ко всякимъ похоронамъ, крестинамъ и прочимъ, тому подобнымъ, событіямъ своей обыденной жизни священство, отмахивающее разсѣянно и поспѣшно свое оффиціальное «De profundis». Контрастъ, безъ сомнѣнія, очень печальный; но кто же съ нимъ не знакомъ?

Къ числу неприличныхъ сюжетовъ, критика отнесла еще и его «Купальщицу». Жирная и расплывшаяся, хотя отъ природы и небезобразная, голая женщина, выходя изъ воды, представляется зрителю съ тыла. Эффектъ—говоритъ Прудонъ—поразительный: вы такъ и видите передъ собою мѣщанку, какою сдѣлали ее ея лѣнивая, праздная жизнь и ея невоздержанная, лакомая ѣда. На выставкѣ 1853 г., гдѣ эта картина предстала въ первый разъ передъ публикой, Императрица Евгенія только-что предъ тѣмъ любовалась прекрасной картиной Розы Бонёръ: «Конный рынокъ», причемъ ей было замѣчено, что ея величество (андалузка по происхожденію) не должна судить о французскихъ породахъ по тѣмъ, которыя ей знакомы въ ея отечествѣ, и что именно главная заслуга картины, дѣлающая ее столь дорогой для народнаго самолюбія, это— вѣрность, съ какою художникъ изобразилъ прекраснѣйшую изъ французскихъ породъ лошадей, першеронскую. Остановясь затѣмъ передъ «Купальщицей», Императрица не въ силахъ была удержаться отъ легкаго возгласа удивленія. «Это, быть можетъ, тоже першеронка?» — спросила она съ лукавой усмѣшкой.

Чтобъ дать понятіе объ особенномъ жанрѣ Курбе, упомянемъ еще объ одной его характерной картинѣ: «Дѣвицы береговъ Сены». Вотъ что о ней говоритъ Прудонъ: «Въ эпоху кровавыхъ войнъ первой имперіи былъ избытокъ вдовъ и дѣвицъ, вслѣдствіе горькой

утраты потерявшихъ надежду на счастье. Во времена второй имперіи мы видѣли тоже войны, немало битвъ и побѣдъ; нельзя сказать, чтобы нынче былъ недостатокъ мужскаго пола, и если теперь рѣже выходятъ замужъ, если приростъ населенія слабъ, то на это имѣются совершенно другія причины. Наши идеи и наши нравы пошли по другому пути, о чемъ свидѣтельствуютъ, сами того не подозрѣвая, двѣ дѣвушки, изображенныя на картинѣ. Съ одного взгляда на нихъ ясно, что обѣ онѣ не замужемъ и не вдовы, даже не невѣсты, можетъ быть, по своей винѣ, и вотъ почему мы видимъ ихъ погруженными въ думу. Первая, очень хорошенькая брюнетка, съ правильными и немножко, едва ощутительно мужественными, чертами лица,—такими чертами, которыя дѣлаютъ женщину отъ 18 до 22 лѣтъ дьявольски соблазнительной. Она лежитъ ничкомъ на травѣ, прижавъ къ землѣ горячую грудь. Глаза ея полуоткрытыя и полны любовныхъ мечтаній: это Федра — думающая объ Ипполитѣ, Лелія, обвиняющая мужчинъ за ихъ неумѣнье любить. Съ перваго взгляда, чувство, которое она вамъ внушаетъ, похоже на состраданіе, съ примѣсью опасенія. Вы инстинктивно чувствуете какой-то темный страхъ передъ подобнаго рода созданіями, которыя пышутъ стремительною, или сосредоточенною, и во всякомъ случаѣ ненасытною страстью. Въ нихъ есть что-то родственное съ вампиромъ. Но всматриваясь внимательнѣе въ эту хорошенькую головку, страннымъ образомъ привлекательную, вы начинаете уже чувствовать, что вы очарованы ею и находитесь подъ вліяніемъ демона, ее одержащаго. Вамъ бы хотѣлось, цѣною всей крови своей, потушить пожаръ, ее сожигающій. Бѣгите, если вамъ дороги ваша свобода, здоровье, ваше достоинство человѣческое, если вы не хотите, чтобъ эта Цирцея васъ обратила въ скота!.. Другая, блондинка, сидящая возлѣ, похожа на мраморную статую. Она говоритъ однакоже, но говоритъ, повидимому, сама съ собой, ибо ея подруга ее не слушаетъ. Она преслѣдуетъ тоже свою мечту; но это—мечта не любви, а холоднаго честолюбія. Почему бы и ей тоже, какъ инымъ, не стать со временемъ принцессой, или, по меньшей мѣрѣ, женой милліонера. Она молода, привлекательна; у нея есть умъ, красота, таланты. Чѣмъ бы она была не на мѣстѣ въ высокомъ званіи? Чѣмъ она хуже другихъ? И никто не вправѣ будетъ ее попрекнуть, что она продала себя, потому что она не бесприданница. У нея есть акціи, рента, и она знаетъ, что съ ними дѣлать, слѣдитъ внимательно за ихъ курсомъ. Она не играетъ,—нѣтъ, не такая дура! Но она знаетъ, что́ когда купить и когда продать. О, ее не захватишь врасплохъ, потому что она

не обольщаетъ себя иллюзіями. И любовь не тревожитъ ея. Она съумѣетъ и подождать. Она сохранитъ еще долго свѣжесть; въ тридцать никто не дастъ ей болѣе двадцати. А до тѣхъ поръ, неужели она не встрѣтитъ какого-нибудь испанскаго гранда, русскаго князя, лорда? Но какъ бы рано она ни вышла замужъ, ни въ какомъ случаѣ у нея не будетъ дѣтей: это—первый параграфъ брачнаго договора въ глазахъ благоразумной дѣвушки.

Другія работы Курбѐ, для насъ, у которыхъ есть свое даровитая, національная и реальная школа, не заключаютъ въ себѣ ничего ни новаго, ни особеннаго. Всѣ онѣ взяты изъ современной французской жизни, рисуютъ простой народъ и средніе классы общества живо, размашисто, смѣло, талантливо и—что всего дороже—правдиво. Въ нихъ нѣтъ ни лести, ни робкой уклончивости и лицемѣрія. Маску долой, молъ, и выходи-ка, пріятель, безъ декорацій, на чистоту, выходи, какъ эта «Купальщица», нагишомъ, и не жалуйся намъ на непристойность, ибо, что̀ всего непристойнѣе въ произведеніи художника, такъ это — ложь.

Весьма интересно, по отношенію къ изучаемому вопросу, мнѣніе о самомъ Курбѐ его адвоката и комментатора.

Курбѐ настоящій художникъ—говоритъ онъ—талантомъ, нравомъ, темпераментомъ, и, какъ художникъ, имѣетъ свои претензіи, предразсудки и заблужденія. Начать съ того, что, какъ вся его братія, онъ считаетъ себя человѣкомъ универсальнымъ. Съ этого надо посбавить. Не взирая на пропасть ума, онъ—не больше, какъ живописецъ, и не умѣетъ ни говорить, ни писать. Онъ не способенъ систематизировать свои мысли, и въ этомъ опять-таки чистокровный артистъ. Признавая за нимъ способность инициативы, я не могу согласиться съ его претензіей, будто онъ открылъ искуству края, до сихъ поръ совершенно ему незнакомыя. Курбѐ не изобрѣлъ ни реализма, ни идеализма, подобно тому, какъ онъ не изобрѣлъ и натуры. То, что онъ сдѣлалъ, дѣлано было и прежде, дѣлается теперь другими, часто его соперниками, а иногда и побѣдителями. Все, что̀ о немъ говорили и что̀ онъ самъ говорилъ о себѣ,—пустяки. Вѣрно только, что, въ реализмѣ своемъ, Курбѐ—одинъ изъ самыхъ могучихъ идеализаторовъ своего времени и живописецъ съ бездной воображенія. Достаточно указать на его «Драку оленей», при исполненіи которой эти животныя, безъ сомнѣнія, не могли передъ нимъ позировать. Идеализмъ Курбе—одинъ изъ самыхъ глубокихъ; только онъ отъ себя ничего не выдумываетъ. Онъ видитъ душу сквозь тѣло, формы котораго служатъ ему

языкомъ, и въ которомъ каждая черточка знакома. Въ самомъ дѣлѣ, для живописца съ такимъ талантомъ, улавливающаго живыя соотношенія тѣлеснаго образа съ аффектами и способностями души, ея привычками и страстями, живопись, въ своемъ родѣ, почти равняется слову. Тамъ, гдѣ живопись пишетъ психическую характеристику, онъ пишетъ картину. Раздѣнемъ этого человѣка—говоритъ Прудонъ—и посмотримъ, что̀ онъ намъ скажетъ самъ о себѣ. Изображеніе внутренняго во внѣшнемъ—вотъ, въ немногихъ словахъ, весь смыслъ реализма, какъ понимаетъ его Курбѐ. Но это изображеніе у него—не простой портретъ, тѣмъ менѣе фотографія. Его составныя черты подмѣчены, комбинированы путемъ изученія жизни дѣйствительной не на одномъ образцѣ, а на множествѣ ихъ, и способъ, которымъ Курбѐ ихъ интегрируетъ, носитъ характеръ чистой идеализаціи. Въ «Купальщицѣ», напримѣръ, идеальная женская красота оставалась, какъ говорится, въ умѣ; но не ее хотѣлъ воплотить художникъ. Дѣйствительная задача его была изобразить мѣщанскую душу (съ -тыла, прибавимъ мы). Насколько серьезенъ былъ самъ Курбѐ въ попыткѣ изобразить мѣщанскую душу съ такой незнакомой психологамъ точки зрѣнія, это трудно сказать; но защитникъ его, очевидно, не шутитъ. Рѣшился изобразить мѣщанскую душу —говоритъ онъ—и, дабы рельефнѣе оттѣнить свою идею, сочинилъ идеальную въ этомъ смыслѣ фигуру. Но реализмъ его идеала вышелъ убійственный. И вотъ какъ Курбѐ соединяетъ эти два элемента: реальное съ идеальнымъ, воображеніе съ наблюденіемъ.

Въ концѣ своей книги Прудонъ, говоритъ о новой еще въ ту пору школѣ; но ея кличка ему не нравится, и онъ предпочелъ бы другую. Школа эта—говоритъ онъ,—въ сущности школа критическая, не только уже существуетъ, но и господствуетъ. Только она не достигла еще до самосознанія. Ей не хватаетъ теоріи; она не умѣетъ себя опредѣлить, установить принципы свои и законы; фальшь и злоупотребленія уже закрадываются въ нее. Ничтожнѣйшія произведенія въ ней парадируютъ; они величаютъ себя реалистическими, и этого уже довольно. Схватить гдѣ-нибудь на улицѣ, или прогуливаясь полями, случайную кучку людей, какую-нибудь лачугу, какую-нибудь домашнюю утварь, и безъ дальнѣйшаго сдѣлать изъ нихъ картину, это, быть можетъ, и реализмъ, не спорю; но это—ничтожество, нуль. Если оно и можетъ служить упражненіемъ для художника, то какъ продуктъ искуства,—это безсмыслица, и я лучше уже люблю фотографію: она стоитъ всего полфранка и не имѣетъ претензій. Не должно воображать себѣ, что

достаточно написать или вылѣпить перваго встрѣчнаго, мастероваго, купца, мужика, или тамъ что-нибудь въ этомъ родѣ, чтобы попасть въ художники новой школы. Это—громадное заблужденіе, которое уронило бы скоро искуство своею пошлостью, безвкусіемъ, сдѣлало бы отвратительной самую кличку новаго направленія и воротило бы насъ, пожалуй, опять къ миѳологіи. Необходимо думать и заставлять насъ, зрителей, думать; нужно, чтобы картина имѣла значеніе, цѣль,—иначе я презираю ее. Если это—не болѣе, какъ фантазія, то чортъ съ ней! Я лучше пойду смотрѣть Рафаеля, или Давида и Энгра.

Вдумываясь въ ту цѣну, какую могутъ имѣть для насъ старинная живопись и скульптура, Прудонъ смотритъ на этотъ вопросъ гораздо мягче и человѣчнѣе такихъ шовинистовъ реальнаго направленія, какъ Курбѐ. Ни одна изъ отжившихъ эпохъ искуства—говоритъ онъ — не можетъ утратить для насъ совершенно своей цѣны и быть вычеркнута изъ памяти. Искуство, въ своемъ прогрессивномъ развитіи, должно сохранять и любить все, нѣкогда имъ пріобрѣтенное. Ничто не мѣшаетъ ему, минутами, подъ наитіемъ старыхъ, дѣтскихъ и юношескихъ своихъ вдохновеній, даже и возвращаться къ прошлому, доказывая тѣмъ самымъ, что, не взирая на свой прогрессъ, оно, во всемъ объемѣ своемъ, составляетъ одно, живое цѣлое, и что цѣлое это безсмертно. Другими словами, переживая тысячелѣтія, человѣчество не должно ни забывать своего прошедшаго, ни чуждаться, ни презирать его. Но нравы и вкусы его мѣняются, и наше искуство, насколько оно непосредственно касается до насъ, конечно, не можетъ быть тѣмъ, чѣмъ было искуство у нашихъ прапраотцовъ. Одинъ критикъ искуства, брошюру котораго я прочелъ съ интересомъ, нѣкто Винцъ, подсмѣивается весьма остроумно надъ простаками, которые утверждаютъ, что они могутъ изображать пластически только то, что они самолично видѣли. Въ дѣйствительности, это—совсѣмъ не такъ. Въ дѣйствительности, художникъ, основываясь на томъ, что онъ самолично видѣлъ, изображаетъ большею частію именно то, чего онъ не видалъ. Но Винцъ согласится съ нами, конечно, что можно быть настоящимъ художникомъ только изображая то, во что мы вѣримъ, что любимъ, на что надѣемся, или что ненавидимъ. А между тѣмъ, сказать по совѣсти, кто въ наше время вѣритъ? Картины на религіозныя темы нынче приводятъ въ отчаяніе своею посредственностью. А отчего? Не отъ того ли, что ни у художника, ни у публики нѣтъ болѣе искренней вѣры?. Искуство



ОРФЕЙ и ЭВРИДИКА.

Картина В. П. Верещагина.

клонится быстро къ упадку, когда оно перестаетъ интересовать нашу совѣсть, когда становится въ нашихъ глазахъ лишь предметомъ роскоши и холоднаго любопытства. Поэтому, не смотря на все свое техническое мастерство, хотя бы оно достигло до совершенства, художники нашего времени всегда останутся ниже древнихъ, когда они вздумаютъ съ ними соперничать въ собственномъ ихъ родѣ. И не только они останутся ниже ихъ, но будутъ еще и гораздо менѣе интересны для насъ.

Писавшій это, въ началѣ 60 годовъ, мыслитель скоро потомъ умолкъ навсегда; но то, что онъ говоритъ объ идеалахъ пластическаго искуства, можетъ служить и доселѣ рѣдкимъ примѣромъ правдиваго, трезваго, честнаго, и — прибавимъ — мягкаго отношенія къ дѣлу.

Вернемся теперь къ той послѣдней и наиболѣе современной изъ всѣхъ категоріи идеала, которую мы указали въ концѣ VIII главы, и назовемъ ее, по примѣру критической школы Прудона, критическимъ идеаломъ.

Главный характеръ ея, это — видимое отсутствіе идеала въ художественномъ произведеніи и невидимое присутствіе его передъ мысленными очами художника. Центръ интереса, стало быть, остается внѣ поля дѣйствія, и это уже не живое лицо, а идея, можетъ быть, иногда въ дѣйствительности еще не воплощенная, можетъ быть, даже и вовсе неосуществимая, ложная и насильственная. Никакой положительной мѣрки къ рѣшенію этихъ послѣднихъ, важныхъ вопросовъ нѣтъ у художника, ибо онъ никогда не видалъ воображаемаго имъ идеальнаго человѣка и не знаетъ даже изъ третьихъ рукъ, чтобы такой когда-нибудь существовалъ на свѣтѣ. Но ему извѣстны попытки другихъ художниковъ, часто даже высоко-талантливыхъ, изобразить такое мнимое существо, ввести его, такъ сказать, во что бы ни стало, въ картину или поэтическое произведеніе; извѣстны ему и неудачи такихъ попытокъ. Лицо выходитъ ходульно или безжизнено, и мы въ немъ не видимъ правды, а видимъ вмѣсто того тенденцію или усиліе, не достигающее до цѣли, промахъ. Подобные опыты дѣлаютъ, разумѣется, осторожнымъ художника; но куда же ему, однако, дѣвать свой идеалъ, если однажды онъ полюбилъ его выше всего на свѣтѣ, служитъ ему съ юныхъ лѣтъ, одержимъ имъ, какъ грѣшникъ вселившимся въ него бѣсомъ? Невольно въ подобномъ случаѣ идеалъ его остается за сценой, «въ умѣ», и принимаетъ характеръ критическій. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что въ нашъ переходный вѣкъ, когда столько

старыхъ вѣрованій упразднено, и столько новыхъ идей, теорій, нравственныхъ, политическихъ, религіозныхъ, мистическихъ и другихъ подобныхъ стремленій нетерпѣливо стучится къ намъ въ двери, желая во что бы ни стало жить,—именно этого рода непризнанный, а потому естественно негодующій идеалъ играетъ важную роль въ дѣятельности такихъ протестантовъ, какъ, напримѣръ, Курбé.

Однако, не взирая на всѣ очевидныя неудобства подобнаго, затаеннаго на душѣ идеала, онъ все-таки дѣлаетъ свое дѣло, спасая искуство нашего времени отъ непролазной грязи, въ которую его вовлекло бы отсутствіе всякаго нравственнаго устоя въ душѣ художника.





УСПѢХИ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АРХЕОЛОГІИ

въ царствованіе Императора Александра II

Статья Н. В. Султанова.



ачало основательному изученію нашей родной старины и возрожденію нашего древняго искуства было положено еще въ царствованіе Императора Николая I. Очеркъ того, что сдѣлано по этой части въ его эпоху, не входитъ непосредственно въ задачу, которую мы поставили себѣ въ настоящей статьѣ; тѣмъ не менѣе мы не можемъ обойдти молчаніемъ важнѣйшія изъ мѣропріятій того времени, такъ какъ они, безъ сомнѣнія, послужили началомъ для цѣлаго ряда подобныхъ мѣръ въ послѣдующее царствованіе.

Важнѣйшими изъ относящихся сюда фактовъ Николаевскаго времени были: учрежденіе археографической и археологической комисій, возобновленіе многихъ памятниковъ стараго зодчества, возстановленіе древняго вкуса въ нашемъ церковностроительствѣ,

2*

цѣлый рядъ законоположеній, оградившихъ неприкосновенность памятниковъ старины, и проч. Особенно хорошо очерчиваютъ взглядъ Императора Николая I на это дѣло его собственноручный рескриптъ оберъ-прокурору святѣйшаго синода, графу Протасову, а также слова его, послужившія краеугольнымъ камнемъ возрожденію русскаго искуства. Такъ какъ этотъ рескриптъ и эти слова имѣли весьма важное значеніе для развитія нашего искуства въ народномъ духѣ, то мы позволимъ себѣ привести ихъ здѣсь.

«Дошло до моего свѣдѣнія, — писалъ Императоръ графу Протасову, въ мартѣ 1853 года, — что будто въ Москвѣ, по монастырямъ, не ведется подробныхъ описей церковному имуществу, отчего многое драгоцѣнное, по древности и исторической цѣнности, пропадаетъ, любителями такихъ предметовъ пріобрѣтается разными способами, переходитъ изъ рукъ въ руки, и то, что должно было бы оставаться церковною драгоцѣнностію, исчезаетъ и переходитъ въ частныя собранія. Находя это въ высшей степени неприличнымъ, поручаю вамъ лично съѣздить въ Москву неожиданно, и повѣрить, точно ли такъ, и ежели, къ крайнему стыду и сожалѣнію, окажется, что сихъ описей нѣтъ, то не медля распорядиться завести шнуровыя книги за печатью митрополита, въ которыя все церковное имущество каждаго монастыря или церкви внесть въ точности, съ строжайшимъ запрещеніемъ что-либо изъ онаго имущества сбывать въ сторону безъ разрѣшенія самого митрополита» [1]).

Столь важныя для нашего вопроса слова Императора приведены въ запискахъ академика Ѳ. Г. Солнцева.

«Покойный Государь — пишетъ Солнцевъ, — принималъ большое участіе во всемъ, что касалось художествъ и особенно древностей; но на возобновленіе большаго дворца Его Величеству угодно было обратить особенное вниманіе. Постройкою дворца завѣдывалъ К. А. Тонъ. При этомъ напомню случай, который выдвинулъ Тона изъ неизвѣстности. Когда проектировалась постройка храма Екатерины великомученицы въ Коломнѣ (въ Петербургѣ), то Государю представлено было до восьми проектовъ. Но всѣ они не удостоились высочайшаго одобренія. Государь говорилъ: «Что̀ это все хотятъ строить въ римскомъ стилѣ? У насъ, въ Москвѣ, есть много прекрасныхъ зданій, совершенно въ русскомъ вкусѣ». Тонъ пріѣхалъ по этому поводу къ А. Н. Оленину, который, указавши на мои и Ефимова рисунки, посовѣтывалъ ему сдѣлать

---

[1]) «Русская Старина», май, 1877 г., стр. 148—149.

что-нибудь въ этомъ родѣ. Тонъ составилъ проектъ русскаго храма XVII вѣка. Государю этотъ проектъ очень понравился. Тонъ пріобрѣлъ извѣстность, и съ тѣхъ поръ начались въ Россіи постройки храмовъ и зданій въ русскомъ стилѣ» [1]).

Таковы были взгляды и дѣйствія Императора Николая I. Само собою разумѣется, что они не могли оставаться неизвѣстными его наслѣднику, и потому не удивительно, что въ Бозѣ почившій Императоръ Александръ Николаевичъ продолжалъ въ томъ же направленіи дѣло своего родителя.

Хотя всѣ преобразованія незабвеннаго Государя были проникнуты духомъ общечеловѣчности, однако, они носили въ себѣ и глубоко-народный характеръ, выказавшійся во многихъ благотворныхъ нравственныхъ результатахъ царскихъ предначертаній. Русскіе люди, будучи свидѣтелями цѣлаго ряда освободительныхъ мѣръ, которыя Александръ II съ такою непоколебимою настойчивостью проводилъ во всѣ отрасли русской жизни, вполнѣ сознали, между прочимъ, всю тяжесть и унизительность своего почти полнаго нравственнаго подчиненія западной опекѣ, и естественнымъ послѣдствіемъ такого сознанія явилось стремленіе отдѣлаться отъ чужестраннаго вліянія.

Но нравственному давленію можно противопоставить только нравственный отпоръ, и умственное иго сбросить только путемъ умственной борьбы.

Гдѣ же было взять силы и средства для подобной борьбы?

Единственнымъ источникомъ въ этомъ случаѣ представлялась народная и историческая почва. И вотъ, лучшія силы русскаго ума обращаются къ изученію старой русской жизни во всѣхъ ея вещественныхъ и нравственныхъ проявленіяхъ. «Древлевѣдѣніе» вскорѣ занимаетъ видное мѣсто въ области русской науки, и у насъ рѣзко обозначается новая историческая школа.

Какъ извѣстно, въ XVIII вѣкѣ пущена была въ ходъ историческая теорія, по которой Россія, до пришествія варяговъ, представляла собою подобіе мірового хаоса въ первый день творенія, и эти пришлецы, отдѣлили, такъ сказать, воду отъ суши и установили твердь или видимое небо. Тогда писалось прямо, что «въ ужасномъ разстояніи отъ Новгорода до Кіева, направо и налѣво, до прихода варяговъ все было еще пусто и дико (Шлецеръ).

Но, слава Богу, въ настоящее время появились иныя теоріи,

---

[1]) «Русская Старина», іюнь, 1876 г., стр. 278—279.

неопровержимо доказывающія, что такой великій и многомилліонный народъ, каковъ народъ русскій, долженъ былъ имѣть нѣчто свое и до варяговъ, и что Россія никогда не была такимъ пустымъ мѣстомъ, гдѣ горсть пришельцевъ могла бросить и возростить какія-угодно сѣмена. Теоріи эти не были плодомъ фантазіи, а явились какъ слѣдствіе глубокаго изученія духовныхъ и вещественныхъ памятниковъ нашей древней жизни. Императоръ Александръ II не мало содѣйствовалъ развитію этого изученія какъ своимъ личнымъ починомъ, такъ и сочувственнымъ отношеніемъ, что̀ не замедлило отразиться на ходѣ русскаго искуства.

Вотъ почему мы предприняли бѣгло очертить успѣхи послѣдняго по отношенію къ изученію отечественной старины, основываясь только на тѣхъ, къ сожалѣнію, краткихъ и отрывочныхъ данныхъ, которыя намъ удалось собрать до настоящаго времени. Спѣшимъ оговориться: мы вовсе не имѣемъ притязанія представить полный очеркъ этой дѣятельности Императора Александра Николаевича, а хотимъ лишь подѣлиться съ нашими читателями тѣми изъ фактовъ, которые еще не обнародованы и извѣстны только немногимъ лицамъ, или же упомянуть о тѣхъ фактахъ, которые хотя и извѣстны въ печати, но въ столь разбросанномъ и отрывочномъ видѣ, что каждый фактъ, взятый отдѣльно, производитъ впечатлѣніе чего-то чисто-случайнаго.

Извѣстно, напримѣръ, что заступничеству покойнаго Государя многіе памятники старины обязаны своимъ спасеніемъ. По крайней мѣрѣ, мы можемъ указать нѣсколько такихъ случаевъ.

Когда онъ путешествовалъ по Россіи, будучи еще наслѣдникомъ престола, то жители Звенигорода заявили свое желаніе сломать древній городской соборъ, одинъ изъ любопытнѣйшихъ памятниковъ русскаго зодчества конца XIV вѣка, и на мѣстѣ его воздвигнуть, на собственныя средства, новую церковь во имя Александра Невскаго; однако Государь, не только отринулъ подобное предложеніе, но и замѣтилъ, что «англичане на подобную церковь сдѣлали бы футляръ». Приводимъ другой примѣръ: во время постройки смоленской желѣзной дороги, предержащія власти города Смоленска распорядились продать на сломъ для бута стѣны и башни стараго смоленскаго кремля. Узнавъ объ этомъ варварствѣ, А. Н. Муравьевъ тотчасъ же довелъ о немъ до свѣдѣнія Императора. Государь немедленно поручилъ разслѣдовать это дѣло министру внутреннихъ дѣлъ, который и отправилъ на мѣсто дѣйствительнаго члена Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества,

инженеръ-архитектора К. Я. Маевскаго. Это лицо, съѣздивъ туда, привезло прекрасный альбомъ акварельныхъ рисунковъ кремля, равно какъ и свои соображенія относительно постепеннаго возстановленія кремлевскихъ стѣнъ и башенъ. Эти рисунки и соображенія были представлены Государю и удостоились высочайшаго одобренія. Такимъ образомъ, древнія стѣны смоленскія, неоднократно обливавшіяся русской кровью, были навсегда спасены отъ неумѣстной ревности просвѣщеннаго смоленскаго начальства. Укажемъ еще на третій подобный случай. Въ 1872 году, поступило въ Московскую Думу отъ нѣкоторыхъ сильныхъ денежныхъ людей предложеніе сломать стѣну Китая-Города, отъ Владимірскихъ до Варварскихъ воротъ, и на мѣстѣ ея возвести рядъ торговыхъ помѣщеній, съ наименованіемъ новой улицы «Проспектомъ Императора Александра II». Ходатайству этому былъ данъ надлежащій ходъ. Возмущенное такимъ предположеніемъ Московское Археологическое Общество подало адресъ Наслѣднику-Цесаревичу, прося его заступиться за любопытные остатки мѣстной столицы. Покойный Государь, пріѣхавъ послѣ того въ Москву на политехническую выставку, самъ первый заговорилъ о предполагаемой сломкѣ и не только наотрѣзъ отказалъ въ ней, но и разъ навсегда, какъ говорятъ, воспретилъ входить къ нему съ подобными ходатайствами. Точно также изъявлена была высочайшая воля относительно сохраненія въ цѣлости Красныхъ Воротъ въ Москвѣ и древнихъ кремлей Коломны, Зарайска и Новгорода. Къ сожалѣнію, объ этихъ случаяхъ мы не имѣемъ болѣе подробныхъ свѣдѣній.

Независимо отъ защиты древнихъ памятниковъ противъ покушенія разныхъ невѣждъ, Императоръ не жалѣлъ средствъ, какъ своихъ личныхъ, такъ и казенныхъ, на поддержаніе и возстановленіе такихъ памятниковъ.

Не стану утверждать, что всѣ возстановленія, произведенныя въ минувшее царствованіе, могутъ въ настоящее время выдержать строгую критику; то, что достижимо теперь, при современномъ состояніи археологической науки, безъ сомнѣнія, не было возможно двадцать или двадцать-пять лѣтъ тому назадъ. Къ тому же, для нашей задачи не важно свойство этихъ возстановленій, а важенъ самый фактъ ихъ появленія.

Однимъ изъ самыхъ первыхъ предпріятій этого рода было возстановленіе древнихъ палатъ бояръ Романовыхъ, подъ руководствомъ особой, высочайше утвержденной коммисіи, подъ предсѣ-

дательствомъ князя М. А. Оболенскаго. Въ составъ ея вошли извѣстные тогда археологи Снегиревъ и Вельтманъ и архитекторы Рихтеръ и Мартыновъ. Какъ закладка этихъ работъ въ 1858 году, такъ и освященіе ихъ въ 1859 году, совершились въ присутствіи царской фамиліи.

Затѣмъ, по личному почину Государя, возстановлена была церковь Рождества Пресвятой Богородицы, въ бывшемъ Рождественскомъ монастырѣ, а нынѣ архіерейскомъ домѣ, во Владимірѣ. Храмъ этотъ первоначально былъ сооруженъ въ концѣ XII вѣка, великимъ княземъ Всеволодомъ III, и освященъ 27 октября 1197 г.; послѣ того онъ испыталъ сильныя измѣненія и перестройки, такъ что прежній его характеръ почти совершенно утратился. Посѣтивъ въ августѣ 1858 г. Владиміръ, Государь обратилъ свое вниманіе на эту церковь и повелѣлъ возстановить ее въ первоначальномъ видѣ, по памятникамъ XII вѣка, уцѣлѣвшимъ въ предѣлахъ древней владиміро-суздальской области, причемъ пожертвовалъ для этой цѣли изъ собственныхъ своихъ суммъ 20,000 руб. Реставрація была произведена членомъ Московскаго Археологическаго Общества, владимірскимъ епархіальнымъ архитекторомъ, Н. А. Артлебеномъ.

Независимо отъ всего этого, на средства дворцоваго вѣдомства произведены были въ то же царствованіе другія работы: возстановлены архитекторомъ Герасимовымъ Спасская и Троицкая башни, а также часть стѣны московскаго кремля; впрочемъ, за смертью Герасимова, окончаніе возстановленія Троицкой башни было поручено архитектору Н. А. Шохину, который возстановилъ также угольную кремлевскую башню у перваго Александровскаго сада, Потѣшный Дворецъ въ кремлѣ и церковь Вознесенія въ дворцовомъ селѣ Коломенскомъ.

Кромѣ того, архитекторомъ Рихтеромъ возстановлены Боровицкая башня и церковь Спаса на Бору, въ московскомъ кремлѣ, и дворецъ Михаила Ѳеодоровича въ Ипатьевскомъ монастырѣ, въ Костромѣ.

Изъ возстановленій, произведенныхъ на средства другихъ правительственныхъ вѣдомствъ, слѣдуетъ указать на возобновленіе древнихъ Палатъ Книгопечатнаго Двора (нынѣ Синодальной Типографіи) въ Москвѣ и на постройку церкви при зданіи Архива министерства иностранныхъ дѣлъ, тамъ же. Возстановленіе древнихъ библіотечныхъ Палатъ Книгопечатнаго Двора было исполнено на синодальныя средства, упомянутымъ выше архитекторомъ Артлебеномъ, на основаніи изслѣдованія тогдашняго секретаря, а нынѣ

вице-президента Московскаго Археологическаго Общества, В. Е. Румянцова, который, сверхъ того, по указанiямъ историческихъ документовъ, нашелъ въ этихъ палатахъ древнюю стѣнопись. Это возстановленiе отличается замѣчательнымъ совершенствомъ и можетъ служить прекраснѣйшимъ примѣромъ строгаго отношенiя къ дѣлу. Въ 1875 году, покойный Государь удостоилъ личнымъ посѣщенiемъ и осмотромъ эти палаты. Что касается до церкви при Архивѣ, то она построена на томъ же мѣстѣ, гдѣ стояла древняя шатровая церковь Св. Ирины при домѣ Нарышкиныхъ, на Моховой. Она была сломана архитекторомъ Козихомъ, но рисунки и чертежи ея, къ счастiю, сохранились въ изданiяхъ Мартынова и Рихтера. Церковь эта была выстроена вновь по обмѣрамъ Рихтера, архитекторомъ Реймерсомъ.

Слѣдуя правительственному почину, нѣкоторыя общества и частныя лица предпринимали возстановленiе памятниковъ русской древности; такъ, напр., былъ реставрированъ архитекторомъ Поповымъ, на средства и пожертвованiя членовъ Московскаго Археологическаго Общества, древнiй домъ, пожалованный Обществу Императоромъ. На средства А. И. Хлудова, возстановленъ архитекторомъ Чичаговымъ изразцовый теремъ бывшаго Крутицкаго митрополичьяго подворья въ Москвѣ. Возобновлена церковь Рождества въ Путинкахъ, въ Москвѣ, на средства одной богатой прихожанки, подъ руководствомъ члена Московскаго Архитектурнаго Общества, губернскаго предводителя дворянства, князя А. В. Мещерскаго. Къ сожалѣнiю, нельзя не упрекнуть возстановителей за то, что они допустили нарубить топоромъ древнiя кирпичныя стѣны и украшенiя изъ шаблоннаго кирпича и оштукатурить всѣ фасады церкви, чего въ нашихъ старыхъ постройкахъ никогда не бывало. Была затѣмъ возстановлена, въ 1870 году, въ древнемъ видѣ, старинная церковь Рождества Пресвятыя Богородицы на Старомъ Симоновѣ, въ Москвѣ, причемъ на восточной, сѣверной и южной стѣнахъ храма были вновь заложены пробитыя окна и раздѣланы тѣ окна, которыя существовали при первоначальной постройкѣ, а также возобновлены древнiя украшенiя, уничтоженныя при пробивкѣ новыхъ оконъ. Наконецъ, послѣднее возстановленiе на частныя деньги, которое намъ извѣстно, это — возстановленiе церкви Св. Троицы, въ подмосковномъ селѣ Останкинѣ, сдѣланное на средства графа А. Д. Шереметева. Церковь эта—одно изъ прекраснѣйшихъ и наиболѣе типичныхъ произведенiй конца XVII в.

Изуродованная позднѣйшими передѣлками, она выступила, послѣ своей реставраціи, во всей первоначальной красотѣ.

Кромѣ реставрацій, прошлое царствованіе ознаменовано различными, имѣющими отношеніе къ старинѣ, трудами, пользовавшимися высокимъ поощреніемъ и поддержкою со стороны Государя. Такъ, напримѣръ, художникъ Д. А. Смирновъ сдѣлалъ, въ 1867 году, модель Коломенскаго Дворца изъ липоваго дерева, въ $^{1}/_{66}$ натуральной величины, и поднесъ ее Императору. Его Величество удостоилъ принять этотъ трудъ и пожаловалъ Смирнову 3000 р., а модель повелѣлъ помѣстить въ Московской Оружейной Палатѣ.

Приводимъ еще нѣсколько подобныхъ же фактовъ. Въ царствованіе покойнаго Государя, былъ причисленъ къ министерству государственныхъ имуществъ, съ годовымъ окладомъ въ 3000 р., нашъ извѣстный художникъ и превосходный рисовальщикъ Н. А. Мартыновъ, на обязанность котораго возложено было дѣлать снимки съ памятниковъ древняго русскаго искуства. Результатомъ его дѣятельности было нѣсколько объемистыхъ и великолѣпно исполненныхъ альбомовъ акварелей, изъ которыхъ одинъ поступилъ изъ библіотеки въ Бозѣ почивающей Императрицы Маріи Александровны въ музей Общества любителей древней письменности, а другіе изъ Московскаго Археологическаго Общества въ Историческій Музей, гдѣ они занимаютъ весьма видное мѣсто.

Слѣдуетъ еще упомянуть, что покойный Государь, сочувствуя задачамъ Московскаго Археологическаго Общества, пожертвовалъ ему въ собственность принадлежавшій прежде дворцовому вѣдомству старый русскій каменный домъ XVII вѣка, близъ церкви Николы на Берсеневкѣ, въ Москвѣ,—домъ, который обыкновенно ошибочно приписываютъ Малютѣ Скуратову. Императорскому Эрмитажу разрѣшено было пріобрѣсти драгоцѣнный кіевскій кладъ, найденный въ 1880 году. Когда до свѣдѣнія Государя дошло, что знаменитый французскій архитекторъ Вьолле-ле-Дюкъ занимается изслѣдованіемъ о древне-русскомъ искуствѣ, ему было пожаловано полное изданіе «Древностей Государства Россійскаго», какъ важное пособіе для его труда. Наконецъ, въ послѣднее время своего царствованія, Императоръ, по ходатайству министра финансовъ, повелѣлъ издать, на счетъ средствъ государственнаго казначейства, громадный и великолѣпный сборникъ рукописныхъ орнаментовъ, составленный В. В. Стасовымъ.

Слѣдуя монаршему примѣру, наши правительственныя учрежденія

и лица помогали успѣхамъ отечественной археологіи. Такъ, приступлено было къ осуществленію предпріятія, имѣющаго громадное значеніе для людей, преслѣдующихъ историческія цѣли. Послѣ втораго археологическаго съѣзда, высочайше учреждена была, подъ предсѣдательствомъ Н. В. Калачова, «Коммисія по вопросу объ устройствѣ архивовъ» и начаты описанія архивовъ: синодальнаго, сенатскаго, государственнаго совѣта, министерства юстиціи, морскаго министерства и проч. Коммисія эта, работая въ 1873—76 гг., составила, вопервыхъ, «Положеніе о главной архивной коммисіи» и, вовторыхъ, «Положеніе объ Археологическомъ Институтѣ», который и былъ вскорѣ затѣмъ основанъ. Кромѣ того, въ томъ же 1876 году, былъ, по высочайшему повелѣнію, посланъ за границу К. Я. Маевскій, для изученія устройства зданій для архивовъ. Отчетъ о дѣятельности «Коммисіи по устройству архивовъ», а равно и отчетъ о поѣздкѣ К. Я. Маевскаго, напечатаны въ первой и второй книгахъ «Сборника Археологическаго Института» за 1878 и 1879 гг.. На первый взглядъ, конечно, устройство архивнаго дѣла не имѣетъ никакого соотношенія къ успѣхамъ «художественной» археологіи, а потому, казалось бы, не слѣдъ было бы упоминать о немъ въ нашей статьѣ. Но это такъ кажется только на первый взглядъ; на самомъ же дѣлѣ успѣхи того и другаго находятся въ самой тѣсной взаимной связи. Нѣкоторые изъ нашихъ архивовъ хранятъ въ своихъ нѣдрахъ рукописи съ драгоцѣннѣйшими произведеніями древне-русской миніатюры, какова, напр., знаменитая «Книга объ избраніи на царство великаго государя, царя и великаго князя Михаила Ѳеодоровича», находящаяся въ Московскомъ Архивѣ Министерства иностранныхъ дѣлъ, или важнѣйшіе документы по исторіи древне-русскаго искуства, каковы, напр., всѣ дѣла «Каменнаго приказа», хранящіяся въ Московскомъ Архивѣ Министерства юстиціи. Ясно, что чѣмъ благоустроеннѣе будутъ архивы, тѣмъ легче будетъ пользоваться подобными источниками для лицъ, посвятившихъ себя исторіи роднаго искуства. Мы вовсе не хотимъ сказать, чтобы это относилось къ двумъ вышеупомянутымъ архивамъ; но вѣдь всѣмъ извѣстно, что они составляютъ прекрасное исключеніе, а не общее правило, и что большинство нашихъ архивовъ можетъ пока считаться Америками, еще ожидающими своихъ Колумбовъ.

Въ 60-хъ годахъ министерствомъ внутреннихъ дѣлъ изданъ циркуляръ, которымъ напоминалось о статьяхъ закона, относящихся до сохраненія древнихъ памятниковъ и поручалось мѣстнымъ управленіямъ заботиться объ ихъ сбереженіи. Вслѣдъ затѣмъ былъ

разосланъ ко всѣмъ губернаторамъ, тѣмъ же министерствомъ, другой циркуляръ, предписывавшій представить свѣдѣнія объ имѣющихся въ ихъ губерніяхъ древнихъ постройкахъ и по возможности прислать ихъ чертежи.

Вслѣдствіе этого въ техническо-строительномъ комитетѣ образовалось толстое дѣло, составленное изъ отвѣтовъ, присланныхъ строительными отдѣленіями разныхъ губерній. Въ немъ найдется не мало любопытныхъ документовъ *). Правда, нѣкоторые изъ новыхъ городовъ, за неимѣніемъ инаго матеріала, прислали въ комитетъ лишенные всякаго научнаго интереса снимки съ монументовъ, въ родѣ памятника Дюку де-Ришелье въ Одессѣ, монумента Полтавской побѣды и тому подобныхъ произведеній блаженной памяти покойнаго лжеклассицизма; но за то другіе города, изъ числа древнихъ, доставили матеріалы дѣйствительно любопытные, каковы, напр., планы и фасады древнихъ крѣпостныхъ стѣнъ города Пскова, или чертежи деревяннаго острога одного изъ сибирскихъ городовъ, если не ошибаемся, Якутска, и пр. Есть между ними даже рисунки вполнѣ безукоризненные и превосходно исполненные, каковы, напр., присланные нижегородскимъ строительнымъ отдѣленіемъ, гдѣ городскимъ архитекторомъ былъ въ то время покойный археологъ-зодчій Л. В. Даль, сынъ знаменитаго составителя «Толковаго словаря живаго великорусскаго языка».

Въ томъ же направленіи дѣйствовало и наше духовное вѣдомство. Между прочимъ, оно провело одну мѣру первостепенной важности. Вслѣдствіе своевольнаго искаженія одного замѣчательнаго архитектурнаго памятника XII в., а именно церкви Покрова на Нерли, допущеннаго во владимірской епархіи, Св. Синодъ разослалъ, въ 1879 году, по всѣмъ епархіямъ указъ, «чтобы духовныя власти не приступали ни къ какимъ исправленіямъ или передѣлкамъ въ древнихъ памятникахъ церковнаго зодчества безъ предварительнаго сношенія съ ближайшимъ археологическимъ обществомъ».

Огромную пользу дѣлу принесла также наша Академія художествъ, пославъ въ 1873 году того же академика Л. В. Даля съ двумя помощниками, учениками Академіи Леоновымъ и Веселовскимъ, въ археологическую художественную поѣздку по Россіи.

*) Дѣло это было любезно сообщено по временную коммисію, учрежденную въ Спб. Общ. архитекторовъ „по вопросу о сохраненіи древнихъ памятниковъ", гдѣ авторъ настоящей статьи имѣлъ возможность его видѣть въ качествѣ члена коммисіи. Объ этомъ подробно см. «Листокъ Зодчаго», 1877 г., № 4.

Расходы по этому путешествію были отнесены на счетъ 10,000 р., Высочайше дарованныхъ на художественную дѣятельность Академіи. Плодами экспедиціи Даля были великолѣпные акварельные рисунки и чертежи древнихъ памятниковъ, въ числѣ около 120, составляющіе въ настоящее время одно изъ лучшихъ украшеній архитектурнаго класса Академіи и отчасти изданные въ журналѣ «Зодчій» съ 1875—1883 г.

Кромѣ того, въ Академіи былъ открытъ музей древне-христіанскаго искуства и начато, въ видѣ опыта, въ 1878 году, нашимъ покойнымъ археологомъ В. А. Прохоровымъ чтеніе лекцій по исторіи древне-русскаго искуства. Въ 1875 г. эти лекціи были включены въ обязательный курсъ академическаго преподаванія. Отъ Академіи художествъ не отстала и петербургская Духовная Академія: при ней основанъ церковно-археологическій музей, составленный изъ вещей, взятыхъ частью изъ археологическаго музея при новгородскомъ статистическомъ комитетѣ, и значительно расширено преподаваніе церковной археологіи, которое было поручено профессору Н. В. Покровскому, предварительно сдѣлавшему на казенный счетъ путешествіе въ чужіе края для изученія этого предмета по уцѣлѣвшимъ въ различныхъ мѣстахъ памятникамъ древне-христіанскаго искуства.

Кромѣ музеевъ при названныхъ двухъ академіяхъ, основано было, насколько намъ извѣстно, еще нѣсколько музеевъ въ Россіи. Таковы, напр., Московскій Публичный Музей, преобразованный изъ бывшаго Румянцевскаго, съ отдѣленіемъ древне-русскаго искуства, Художественно-промышленный музей въ Москвѣ, въ которомъ есть немало древне-русскихъ предметовъ въ подлинникахъ, слѣпкахъ и рисункахъ. Музей (складъ) Общества любителей древней письменности, Музей археологическаго института, Петербургскій музей Общества поощренія художниковъ съ русскимъ отдѣленіемъ, Музей церковно-археологическаго Общества въ Кіевѣ, археологическіе музеи при статистическихъ комитетахъ въ Новгородѣ, Псковѣ и Владимірѣ; наконецъ, такой же музей въ Твери, устроенный дѣйствительнымъ членомъ Императорскаго Московскаго Археологическаго Общества, А. К. Жизневскимъ, и замѣчательный по превосходному выбору и научному значенію своихъ древностей, исключительно мѣстнаго характера.

Такимъ образомъ, русскіе художники получили возможность для изученія отечественнаго искуства обращаться въ разныхъ мѣстностяхъ Имперіи къ непосредственнымъ источникамъ его познанія.

Успѣхамъ художественной археологіи много содѣйствовали также нѣкоторыя художественныя изданія, сдѣланныя по высочайшему повелѣнію или съ правительственною поддержкою.

Указываемъ на главнѣйшія изъ нихъ:

1) Дополненіе къ III отдѣленію «Древностей Государства Россійскаго», подъ заглавіемъ: «Русскія старинныя знамена», изслѣдованіе Л. Яковлева.

2) Продолженіе того же изданія, сдѣланное Императорскимъ Русскимъ Археологическимъ Обществомъ, подъ заглавіемъ: «Кіево-софійскій соборъ».

3) «Исторія русскаго орнамента по рукописямъ», съ текстомъ В. И. Бутовскаго.

4) Сочиненіе Віоле-ле-Дюка, подъ заглавіемъ: «Русское искуство, его источники, его составные элементы, его высшее развитіе и его будущность».

5) Памятники русской старины въ западныхъ губерніяхъ Имперіи, издаваемые Н. Н. Батюшковымъ, и пр.

Но самою важною, хотя до сихъ поръ и не получившею еще практическаго примѣненія, мѣрою покойнаго Государя была «Высочайше утвержденная коммисія по вопросу о сохраненіи древнихъ памятниковъ въ Россіи». Въ предсѣдатели ея былъ назначенъ тогдашній товарищъ министра внутреннихъ дѣлъ, кн. Лобановъ-Ростовскій, а въ члены—депутаты отъ разныхъ министерствъ, Святѣйшаго Синода, Академіи наукъ, Академіи художествъ и разныхъ археологическихъ и художественныхъ обществъ. Коммисія эта работала въ 1876 году, и составила проектъ правилъ [1]), изъ числа которыхъ, какъ на самыя важныя, укажемъ на слѣдующія два: это, вопервыхъ, составленіе подробнѣйшихъ списковъ всѣхъ существующихъ въ Россіи памятниковъ древности, по возможности съ рисунками, моделями и слѣпками; вовторыхъ, образованіе центральной археологической коммисіи въ Петербургѣ и многихъ ея подраздѣленій въ разныхъ пунктахъ Имперіи. Задача центральной и мѣстныхъ коммисій должна заключаться прежде всего въ составленіи списковъ разныхъ памятниковъ, а потомъ уже въ заботахъ объ ихъ охраненіи. Въ составъ членовъ коммисіи предположено было привлекать не только археологовъ, архитекторовъ и художниковъ, но и спеціалистовъ-ученыхъ и любителей. О засѣданіяхъ и дѣятельности коммисіи должны были составляться отчеты каждое полу-

---

[1]) Проектъ этотъ былъ напечатанъ въ «Листкѣ» журнала «Зодчій», за 1877 г., № 4.

годіе. Изъ приложенной при правилахъ смѣты видно, что на учрежденіе центральной археологической коммисіи и археологическихъ округовъ въ разныхъ мѣстностяхъ Россіи нужно около 36,000 р., въ томъ числѣ 13,000 р. на одну центральную коммисію. Проектъ этотъ встрѣтилъ сочувствіе со стороны тогдашняго министра народнаго просвѣщенія, который и долженъ былъ дать ему дальнѣшій ходъ. Однако, наступившая вскорѣ затѣмъ война съ Турціею остановила это предпріятіе, и вопросъ о немъ замолкъ.

Къ счастью, проектъ правилъ, выработанныхъ коммисіей, вошелъ теперь цѣликомъ въ уставъ Всероссійскаго Историческаго Музея, и такимъ образомъ наши древніе памятники станутъ подъ охрану правительственнаго учрежденія, какъ только уставъ Музея начнетъ дѣйствовать.

Такова была дѣятельность Императора и правительства. Посмотримъ, что сдѣлало самое русское общество.

Мы уже говорили, что освободительный починъ покойнаго Государя вызвалъ въ средѣ русскихъ образованныхъ людей сильное стремленіе къ развитію историческихъ началъ своей народности. Дѣйствительно, мы видимъ въ этомъ отношеніи цѣлый рядъ отрадныхъ явленій: появилось много лицъ, посвятившихъ свои силы изученію родной старины; основано нѣсколько новыхъ археологическихъ обществъ, каковы, напр., Московское Археологическое Общество, Казанское, Кіевское Церковно-Археологическое Общество, Общество древне-русскаго искуства при Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ, Тифлисское Общество любителей кавказской археологіи, Императорское Русское Историческое Общество и Археологическій Институтъ въ С.-Петербургѣ и, наконецъ, Общество любителей древней письменности. Всѣ эти общества, надѣленныя, какъ это всегда бываетъ, молодыми силами, ревностно принялись за дѣло. Послѣдствіемъ ихъ возникновенія надо считать обширное развитіе археологической литературы, и заведеніе у насъ съѣздовъ археологовъ. Благодаря особой энергіи руководителей Московскаго Археологическаго Общества, устроенъ былъ первый подобный съѣздъ въ Москвѣ, труды котораго составляютъ до сихъ поръ еще цѣнный, не устарѣвшій вкладъ въ русскую науку. Вслѣдъ за московскимъ съѣздомъ въ царствованіе Императора Александра II послѣдовали еще три съѣзда: въ Петербургѣ, Казани и Кіевѣ, а также назначенъ пятый съѣздъ въ Тифлисѣ. Средства на эти съѣзды были почерпнуты отчасти изъ членскихъ взносовъ и средствъ

археологическихъ обществъ, отчасти отпущены по Высочайшему повелѣнію изъ суммъ государственнаго казначейства. Археологическіе съѣзды внесли не мало свѣта въ еще недавно темную область древне-русскаго искуства, а трудами перваго изъ нихъ положено основаніе научному изученію исторіи русскаго зодчества.

Помимо трудовъ съѣздовъ, благодаря занятіямъ нашихъ археологическихъ обществъ, явилась масса изслѣдованій и матеріаловъ по исторіи родного искуства. Особенно важны въ этомъ отношеніи «Древности», издаваемыя понынѣ Императорскимъ Московскимъ Археологическимъ Обществомъ. Затѣмъ, не менѣе важны изданія Московскаго Общества древне-русскаго искуства — общества, примолкнувшаго въ настоящее время, но трудившагося съ большою пользою въ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годахъ и выпустившаго въ свѣтъ два тома своего «Сборника» и нѣсколько томовъ «Вѣстника», заключающихъ въ себѣ превосходныя изслѣдованія по нашему старому искуству.

Хотя обзоръ художественно-археологической литературы за время Императора Александра II не входитъ въ кругъ нашей статьи уже по самымъ ея размѣрамъ, тѣмъ не менѣе мы считаемъ небезполезнымъ сказать нѣсколько словъ объ изданіяхъ Императорскаго Общества любителей древней письменности, относящихся къ области древне-русскаго художества.

Задачи Общества заключаются главнымъ образомъ въ ознакомленіи русской читающей публики съ умственнымъ развитіемъ нашихъ предковъ и съ ихъ духовными, нравственными и политическими стремленіями и въ изданіи съ этою цѣлью произведеній древней письменности и старой печати. Такимъ образомъ, въ дѣятельность Общества входитъ также обнародываніе лицевыхъ рукописей, интересныхъ по своимъ миніатюрамъ, въ бытовомъ или художественномъ отношеніяхъ. Этой программѣ Общество всег, а оставалось вѣрнымъ; едва ли не самое молодое по времени возникновенія (въ 1877-мъ году), оно, въ теченіи пятилѣтняго своего существованія, успѣло собрать очень интересный музей и издать въ снимкахъ fac-simile множество замѣчательныхъ древнихъ рукописей.

Къ числу важнѣйшихъ изъ числа этихъ изданій, принадлежатъ, безспорно: «Изборникъ великаго князя Святослава Ярославича, 1073 года», «Факсимиле слѣдованной псалтири XV в.», «Житіе митрополита всея Руси святаго Алексія, составленное Пахоміемъ Логоѳетомъ», «Житіе Ѳеодора Едесскаго», «Житіе Николая

БОСФОРЪ.

Акварельный рисунокъ Л. Ф. Лагоріо.

Чудотворца» (всѣ со множествомъ миніатюръ), «Буквица языка словенскаго» и пр. Всѣ эти изданія представляютъ обильный матеріалъ не только для русской палеографіи и филологіи, но и для русскаго искуства.

Въ заключеніе можно было бы сказать нѣсколько словъ о дѣятельности отдѣльныхъ лицъ; но это не относится къ нашей задачѣ, и потому мы ограничимся указаніемъ на тотъ фактъ, что за этотъ періодъ многіе изъ лучшихъ представителей русской науки посвятили свои силы развитію нашей художественной археологіи.

Таковы итоги прошлаго царствованія. Итоги—прекрасные: они сдѣлали для насъ вполнѣ невозможнымъ возвратъ къ тѣмъ печальнымъ временамъ, когда разные казенные любители чистоты и опрятности вычистили подъ лопату чуть-ли не весь Кремль, когда, кромѣ казарменныхъ фасадовъ съ «величественнымъ» фронтомъ, не существовало архитектурной красоты. Теперь мы знаемъ, что̀ намъ надо беречь и что̀ намъ надо изучать. Всѣ истинные друзья древнерусскаго искуства могутъ отнынѣ смѣло смотрѣть впередъ.

Данныя, собранныя въ нашей статьѣ, почерпнуты частью изъ печатныхъ источниковъ, частью любезно сообщены намъ разными лицами, каковы, напр., Вице-Предсѣдатель Московскаго Археологическаго Общества В. Р. Румянцевъ, Ректоръ Им. Академіи художествъ А. И. Резановъ, Предсѣдатель Московскаго Архитектурнаго Общества И. В. Никитинъ, инженеръ-архитекторъ К. Я. Маевскій и друг., за что мы приносимъ имъ нашу глубочайшую благодарность. Затѣмъ полагаемъ необходимымъ присовокупить, что мы вовсе не считаемъ своей статьи полнымъ сводомъ всего того, что было сдѣлано при въ Бозѣ почившемъ Монархѣ въ области художественной археологіи, и потому будемъ крайне признательны за всякое сообщенное намъ дополненіе къ къ изложеннымъ здѣсь свѣдѣніямъ.





ИСТОРІЯ ИТАЛЬЯНСКАГО ИСКУСТВА
ВЪ ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНІЯ.

А. Вышеславцевъ, Искусство Италіи. XV вѣкъ. Флоренція. Съ приложеніемъ 20 рисунковъ. Спб. 1883.— Умбрія и живописныя школы Сѣверной Италіи. Съ приложеніемъ 20 рисунковъ. Спб. 1885.

Статья М. П. Соловьева.

I.

Съ почтеніемъ и сочувствіемъ встрѣтили всѣ, интересующіеся великими культурными явленіями исторіи человѣчества, первый томъ исторіи итальянскаго искуства («Джіотто и джіоттисты»), изданный г. Вышеславцевымъ въ 1881 году. Съ двухлѣтними промежутками, появились въ свѣтъ послѣдующіе два тома этого труда. Авторъ далъ имъ особыя заглавія, какъ-бы указывая такимъ образомъ, что каждый томъ представляетъ отдѣльную монографію. На самомъ дѣлѣ, благодаря г. Вышеславцеву, мы имѣемъ полную и связную исторію итальянской пластики — трудъ самостоятельный и оригинальный, основанный на многолѣтнемъ изученіи памятниковъ искуства на ихъ родинѣ, въ «счастливой Авзоніи», и обширной литературы подлинныхъ документовъ, а равно и тѣхъ точныхъ, солидныхъ, изслѣдо-

ваній, которыми такъ богата литература Западной Европы. Предпринявъ трудъ самостоятельно разсказать исторію итальянскаго искуства, почтенный авторъ взялъ на себя задачу столь важную, столь многообъемлющую въ историческомъ отношеніи, что съ подобными ей работами мы рѣдко встрѣчались въ нашей исторической литературѣ прежняго времени—работами, отъ которыхъ у насъ совершенно отвыкли въ послѣднюю четверть вѣка. Разработка отечественной исторіи и археологіи отвлекаетъ наши ученыя силы отъ западной исторіи. Крупные вопросы исторіи Запада не привлекаютъ нашихъ изслѣдователей. Капитальные труды, въ родѣ «Судебъ Италіи» Кудрявцева и «Альбигойцевъ» Осокина, становятся величайшей рѣдкостью. Спеціальныя монографіи, важности которыхъ, конечно, никто отрицать не будетъ, являются чаще, но уже ихъ спеціальный характеръ отпугиваетъ читателей, не претендующихъ на ученость.

Къ разряду сочиненій, соединяющихъ въ себѣ основательную ученость съ привлекательностью содержанія, интереснаго для каждаго образованнаго человѣка, и даже, смѣемъ сказать, обязательно долженствующаго быть ему извѣстнымъ, принадлежитъ сочиненіе г. Вышеславцева. Покойный Тургеневъ, при открытіи памятника Пушкину въ Москвѣ, сказалъ, что самое прочное наслѣдство, которое достается намъ отъ народовъ, имѣющихъ всемірно-историческое значеніе, заключается въ ихъ искуствѣ и литературѣ. Одно искуство (въ обширномъ смыслѣ) является вѣчнымъ, одни великіе художники переживаютъ своихъ величайшихъ современниковъ, дѣйствовавшихъ въ сложныхъ происшетвіяхъ политической жизни ихъ эпохъ. Эллада жива для насъ въ Гомерѣ, въ трагикахъ, въ Фидіи; Англія прежде всего останется отечествомъ Шекспира; вѣчную славу Италіи и Германіи будутъ всегда составлять Данте и Гете, Рафаэль, Микель-Анджело и свѣтлый сонмъ ихъ предшественниковъ. Поэты и художники спасли Италію отъ паденія, сохранили къ ней горячую любовь всей образованной Европы въ эпоху глубочайшаго политическаго и нравственнаго паденія итальянской національности. Пышный разцвѣтъ итальянскаго искуства затмилъ остальную великую научную цивилизаторскую роль Италіи для всей Европы въ XV и XVI столѣтіяхъ. Въ эпоху Возрожденія духовное первенство Италіи является фактомъ безспорнымъ: ея методомъ, ея ученіемъ, ея открытіями пользуется вся Европа; итальянское свободное мышленіе будитъ мысль, освобождаетъ умъ въ Германіи, Испаніи и Франціи. Вслѣдъ за умственнымъ пробужденіемъ, за гуманизмомъ,

изъ Италіи идетъ искуство, столь-же свободное, какъ и наука, отъ средневѣковыхъ пережитыхъ формъ и, быть можетъ, даже чрезъ мѣру враждебное средневѣковымъ преданіямъ. Какъ гуманизмъ сглаживаетъ національныя шероховатости, создавая обще-европейскую сферу мышленія, такъ и художество Италіи побѣдоносно борется съ національными особенностями искуства, увлекая всѣхъ общечеловѣчностью своихъ образовъ, общедоступностью своего содержанія. Духовная солидарность европейскихъ народовъ—фактъ вполнѣ наглядный для насъ—создана наукой и искуствомъ Италіи въ величайшую изъ эпохъ исторіи новой Европы, въ эпоху Возрожденія.

Длинный рядъ дѣятелей этого славнаго времени движется передъ нами, утомленными дѣтьми вечерѣющаго XIX вѣка, блистая здоровой, чисто-человѣческой красотой, какъ олимпійцы, поражая отпечаткомъ какой-то титанической, непреодолимой силой, увлекая своимъ беззавѣтнымъ служеніемъ истинѣ, ими сознанной, и мужествомъ, съ которымъ они идутъ на бой съ враждебными имъ и прогрессу началами. Эта торжественная процессія дѣйствуетъ освѣжающимъ, ободряющимъ образомъ на людей эпохи, растлѣваемой опортунизмомъ во всѣхъ сферахъ человѣческой дѣятельности, служеніемъ интересамъ минуты, при забвеніи идеальныхъ задачъ жизни.

Великая эпоха Возрожденія, XIV—XVI в. составляетъ хронологическую раму труда, предпринятаго г. Вышеславцевымъ. Въ своей исторіи итальянскаго искуства, онъ ограничивается обзоромъ живописи и скульптуры. Развитіе итальянской архитектуры не входитъ въ предметъ его изслѣдованія; лишь эпизодически онъ касается дѣятельности Брунелески, Санъ-Галло и другихъ зодчихъ,—въ томъ случаѣ, когда безъ объясненія архитектурныхъ работъ нельзя обойдтись въ изложеніи исторіи пластическихъ искуствъ. Ради полноты рисуемой авторомъ картины, нельзя не пожалѣть о такой воздержности. Исторія скульптуры излагается у г. Вышеславцева, напротивъ того, съ тою полнотой, которая необходима для исторіи живописи, составляющей главный предметъ его изслѣдованія. Въ этомъ отношеніи, его книга даетъ болѣе удовлетворенія читателю, нежели «Исторія живописи» Вольтмана и Вёрмана (трудъ еще неоконченный) и классическая исторія «Итальянской живописи» Кроу и Кавальказелле. Если трудно будетъ помириться съ устраненіемъ подробнаго обзора архитектурныхъ работъ при дѣятельности Джотто и Микеля-Анджело въ книгахъ г. Выше-

славцева, то еще труднѣе допустить, чтобы изъ дѣятельности М. Анджело была исключена его скульптура, какъ въ сочиненіи гг. Вольтмана и Вёрмана. Нашъ авторъ, основательно изучивъ пластику, признаетъ, повидимому, что зодчество зиждется на совершенно особыхъ принципахъ, нежели пластика, и, не желая повторять мнѣнія спеціалистовъ въ строительномъ искуствѣ, что̀ нарушило бы самостоятельность его книгъ, основанныхъ на личномъ изученіи пластики, предпочелъ избѣгать сужденій объ искуствѣ, чуждомъ ему.

Художественное творчество, возникающее, конечно, какъ и всякое историческое явленіе, въ зависимости отъ бытовыхъ и естественныхъ условій, тѣмъ не менѣе носитъ на себѣ преобладающій характеръ индивидуальности. Какъ хороши ни были бы традиціи, какъ ни поддерживали бы онѣ уже достигнутую степень высоты искуства, не допуская уклоненій отъ существующихъ лучшихъ образцовъ, однако спасаетъ отъ застоя, совершенствуетъ искуство только личный починъ, вносящій въ него движеніе впередъ, стремленіе къ созданію болѣе совершенныхъ образовъ, и указывающій художникамъ болѣе просвѣтлѣнные и ясные идеалы. Итальянское искуство, вмѣстѣ съ древнимъ эллинскимъ, въ этомъ отношеніи отличается удивительной гармоніей въ сочетаніи традиціи и свободнаго почина. Высоко талантливые и геніальные артисты осторожно относятся къ установленнымъ формамъ и вмѣстѣ съ тѣмъ неустанно двигаютъ искуство впередъ. Одинъ только Микель-Анджело составляетъ исключеніе изъ этого правила. Оттого творенія итальянскихъ художниковъ были такъ понятны и любезны народной массѣ, безсознательной хранительницѣ преданій; оттого итальянское искуство, единственное во всей Европѣ, было такъ народно, популярно и дорого Италіи; оттого, наконецъ, сами художники находились въ такомъ живомъ отношеніи къ народу и, какъ Антей, соприкасаясь постоянно съ землей, черпали изъ нея постоянно новыя силы. Чувствуя себя живыми, важными факторами народной жизни, итальянскіе художники могли остаться болѣе самостоятельными, нежели наши современные артисты, служащіе немногимъ и работающіе въ строгой зависимости отъ текущей литературы. Къ великому счастью художниковъ Возрожденія, при нихъ не было такого поверхностнаго и поглощающаго многочтенія; не было писателей-репортеровъ, предвосхищающихъ явленія жизни ранѣе, чѣмъ эти послѣднія появятся, какъ иронически подмѣтилъ у насъ Тургеневъ. Разрыва между книжниками и народомъ

не было въ той степени, какъ теперь. Оттого міросозерцаніе было устойчивѣе и развивалось туго, съ трудомъ отдѣляясь отъ народныхъ вѣрованій массы, и въ то же время было болѣе понятно тому народу, который зовется теперь темнымъ людомъ. Постепенное отрѣшеніе отъ народа, подчиненіе гуманистическимъ литературнымъ идеямъ, довело искуство въ римской школѣ до высшей степени художественнаго развитія, до небывалой глубины философско-религіознаго содержанія въ живописи и скульптурѣ; но на такой искуственной высотѣ искуство держалось недолго, только при жизни тѣхъ, кто, какъ Рафаель, Себастьяно дель-Пьомбо, или Ліонардо, прошли чрезъ народное, провинціальное искуство. Римская интеллигенція, флорентійская академія Медичисовъ, могли дать могучій толчокъ развитію геніальныхъ способностей Микеля-Анджело и Рафаеля; но ихъ среда и вліяніе неспособны были создать и воспитать столь могучихъ художниковъ. Паденіе народныхъ формъ общежитія и преобладаніе придворной сферы, съуживая свободу народной жизни, изсушали и родники искуства. Изъ серьезной, жизненной, народной потребности, искуство превратилось въ одно изъ пышныхъ украшеній быта немногихъ привиллегированныхъ лицъ. Заказчикъ оказалъ неизбѣжное и роковое вліяніе не только на художника, но и на самое искуство.

Важность индивидуальнаго начала въ искуствѣ должна была придать его исторіи, излагаемой г. Вышеславцевымъ, характеръ біографическій. «Флоренція» и «Умбрія», еще болѣе чѣмъ «Джіотто и джіоттисты», отличаются этимъ свойствомъ. Нельзя не признаться, что такое условіе составляетъ камень преткновенія для всѣхъ историковъ искуства. Если XIV вѣкъ можно сгрупировать около великой личности Джотто, то въ слѣдующемъ вѣкѣ уже нѣтъ подобной центральной личности. Безвременная кончина геніальнаго Мазаччо не допустила его стать руководителемъ искуства Флоренціи, въ которой тогда шла кипучая и важнѣйшая въ XV в. художественная дѣятельность. Тоже самое можно сказать и о слѣдующей эпохѣ, когда искуство, выйдя изъ предѣловъ Тосканы, разлилось самостоятельными руслами по другимъ странамъ Италіи— въ Умбріи, Ломбардіи, Венеціи, Феррарѣ, Болоньѣ. Только въ XVI вѣкѣ разбросанная дѣятельность мѣстныхъ артистовъ вновь объединяется подъ руководствомъ и вліяніемъ трехъ величайшихъ художественныхъ дѣятелей новой Европы, олицетворившихъ впервые единство итальянскаго искуства и передавшихъ его въ этой законченной формѣ остальнымъ европейскимъ народамъ.

II.

Исторіи флорентійскаго искуства посвящена вторая часть сочиненія г. Вышеславцева. Введеніемъ служитъ общая характеристика эпохи Возрожденія (Rinascimento). Авторъ, упоминая мимоходомъ о раннемъ Возрожденіи (XV в.), не призналъ необходимымъ подробнѣе изложить отличія между двумя эпохами Возрожденія въ Италіи, а между тѣмъ это различіе важно и само по себѣ, и по отношенію къ искуству. «Вилла Альберти» г. Веселовскаго представляетъ достаточно данныхъ для уясненія этихъ двухъ эпохъ. Вѣкъ Возрожденія и вѣкъ собственно гуманизма во многомъ непохожи другъ на друга. Уже въ XII вѣкѣ феодальный общественный строй повсемѣстно уступаетъ первое мѣсто городскимъ общинамъ. Оживленныя торговыя сношенія съ Востокомъ не только обогащаютъ приморскіе города Италіи и даютъ толчокъ къ развитію промышленности областей, удаленныхъ отъ моря, но и вносятъ въ умственный оборотъ массу новыхъ свѣдѣній и наблюденій изъ иновѣрныхъ странъ, пріучая итальянцевъ къ вѣротерпимости и къ свободѣ отъ предразсудковъ. Естественныя произведенія далекихъ краевъ, какъ заморскія диковины, возбуждаютъ интересъ къ изученію природы. Схоластическая латынь, какъ въ столь же просвѣщенномъ Провансѣ, въ Италіи начинаетъ уступать народной рѣчи. Уже въ XII вѣкѣ является попытка объединить нарѣчія итальянскаго языка въ одинъ литературный языкъ, такъ называемый «curiale». Въ концѣ XIII и въ началѣ XIV в., великая поэма Данте, его канцоны и проза, ложатся незыблемо въ основаніе для общаго всѣхъ племенъ итальянскаго языка, и за нимъ идутъ слѣдомъ классики итальянской литературы—Петрарка, Боккачо, Виллани. Все это движеніе, направленное противъ средневѣковыхъ порядковъ, носитъ характеръ національный, отличается непосредственно жизненнымъ началомъ. Любовь къ природѣ, любовь къ живому языку, любовь къ общественнымъ формамъ, основаннымъ не на пергаментѣ, но вытекающимъ изъ потребностей жизни,—вотъ истинный характеръ первой эпохи Возрожденія. Одновременно съ этимъ, художники стремятся сбросить условныя византійско-готическія формы съ искуства и обращаются къ изученію природы, чтобы въ ней найдти формы и выраженіе новымъ идеямъ. Хотя уже Данте, въ своей поэмѣ, постоянно сопоставляетъ древній Римъ съ современной Италіей, хотя

Петрарка и Боккачо благоговѣютъ предъ античной литературой, однако древность еще не имѣетъ подавляющаго значенія, какъ это стало впослѣдствіи: у нихъ древность является орудіемъ для освобожденія личности изъ крѣпкихъ средневѣковыхъ общественныхъ союзовъ. Признавъ природу своимъ главнымъ наставникомъ, итальянскіе художники остались вѣрны первой эпохѣ Возрожденія и тогда, когда классическое направленіе сдѣлалось господствующей формой образованности. Непосредственнаго вліянія гуманизмъ на искуство имѣлъ очень немного. Въ архитектурѣ, изученіе древнихъ образцовъ, конечно, являлось наиболѣе замѣтнымъ; но античная архитектура никогда не умирала въ Италіи, постоянно недолюбливавшей готическія зданія, несоотвѣтствовавшія къ тому же итальянскому климату. Возродившаяся латинская литература эпохи гуманизма и пристрастіе къ античному міросозерцанію слабо отражались на искуствѣ и художникахъ. Артисты упорно держались вѣрованія итальянскаго народа, тогда какъ гуманисты были не прочь замѣнить христіанство политеизмомъ. Гуманистически образованные скульпторы и живописцы составляютъ рѣдкое явленіе въ блестящее время процвѣтанія искуства въ Италіи. Одинъ Микель-Анджело, въ дни своей юности, пользовался постояннымъ общеніемъ съ великими гуманистами, собиравшимися около Лаврентія Великолѣпнаго въ виллѣ Медичи, и воспиталъ тамъ свой геній, столь оригинальный и непохожій на геній современныхъ ему художниковъ. Самое преобладаніе живописи, которая не могла найдти для себя образцовъ въ открытыхъ тогда памятникахъ древности, а не скульптуры, указываетъ на самостоятельный и независимый отъ гуманизма ходъ развитія искуства Италіи, хотя, конечно, нельзя отрицать, что теоретическія сочиненія древнихъ авторовъ, каковы Витрувій, Плиній, Эвклидъ, не могли остаться безъ вліянія на прогрессъ искуства. Послѣ всего сказаннаго, намъ кажется, что г. Вышеславцевъ придалъ классицизму бо́льшее значеніе въ исторіи итальянскаго искуства, нежели то, какое существовало въ дѣйствительности.

Недостаточная оцѣнка первой эпохи Возрожденія, непродолжительное торжество гуманистовъ и быстрый упадокъ ихъ общественнаго значенія приводятъ г. Вышеславцева къ заключенію, что выразителемъ новаго времени и его идеаловъ было пластическое искуство. Но освободительное движеніе, родившись въ Италіи, сообщилось другимъ европейскимъ народамъ гораздо ранѣе, нежели тамъ познакомились съ произведеніями итальянскаго художественнаго генія. Какъ вѣнецъ духовнаго развитія, искуство только

завершило великую духовную революцію, произведенную итальянскими мыслителями въ Европѣ въ XV и XVI вѣкахъ.

III.

Рядъ біографій флорентійскихъ художниковъ XV вѣка открывается у г. Вышеславцева великими именами Брунелески, Гиберти и Донателло. Подробно изложивъ содержаніе и достоинства знаменитыхъ вратъ райскихъ Гиберти (копія ихъ—у насъ, въ Казанскомъ соборѣ), авторъ съ особенною любовью останавливается на типичномъ представителѣ флорентійскаго натурализма, на Донателло. Изученіе живой натуры соединялось у него съ тщательнымъ изученіемъ древнихъ памятниковъ. Донателло воскрешаетъ пріемъ древнихъ грековъ, дѣлавшихъ свои статуи съ разсчетомъ на мѣсто, занимать которое онѣ назначались. Какъ художникъ-реалистъ, онъ не копируетъ природы рабски, а ищетъ въ ней характерныя особенности, въ которыхъ выражается индивидуальная жизнь. На его произведеніяхъ воспитался величайшій ваятель новоевропейскаго искуства, Микель-Анджело, благоговѣвшій предъ произведеніями Донателло. Первая колоссальная конная статуя новѣйшаго времени была отлита Донателло, и его слѣдуетъ признать также истиннымъ основателемъ ломбардо-венеціянской живописи. Барельефы его вдохновляли послѣдующихъ художниковъ. Рафаель у него заимствовалъ мотивы великолѣпнаго изображенія св. Георгія, украшающаго галерею Императорскаго Эрмитажа. Портретныя статуи Донателло, безъ сомнѣнія, остаются донынѣ образцовыми произведеніями этого рода скульптуры. Долгая жизнь (Донателло умеръ 80-ти лѣтъ) и многочисленныя работы обезпечили для Донателло огромное вліяніе на современныхъ художниковъ. Его реалистическая точность способствовала усовершенствованію рисунка. Подъ его вліяніемъ развился геній Мантеньи, у него учился Вероккіо, литейщикъ и живопецъ, а въ школѣ Вероккіо образовались Ліонардо да-Винчи и Перуджино.

Рядомъ съ Донателло, въ области живописи стоитъ Мазаччо. Всего 27 лѣтъ жилъ онъ на свѣтѣ. Намъ неизвѣстны подробности его біографіи, но совершенное имъ ставитъ его на одинъ уровень съ Джотто и Рафаелемъ и составляетъ начало новой эпохи, вторую ступень развитія искуства, первую ступень котораго положилъ Джотто. Капелла Бранкаччи во Флоренціи, расписанная имъ, слу-

жила школой для всѣхъ, безъ исключенія, свѣтилъ итальянскаго искуства. Художники самыхъ противоположныхъ направленій—сухой Вероккіо и грубый Кастаньо приходили учиться туда, точно такъ же, какъ Ліонардо, Рафаель и Микель-Анджело, и въ величайшихъ ихъ произведеніяхъ встрѣчаются образы, непосредственно заимствованные ими изъ фресокъ Мазаччо. Даже въ знаменитомъ «Явленіи Христа народу» нашего Иванова одна фигура взята изъ картины Мазаччо въ капеллѣ Бранкаччи.

Если преемники Джотто, постепенно сливаясь съ мистическими сьенскими художниками въ одну школу, запутались наконецъ въ сложномъ символизмѣ, то на новую дорогу ихъ вывелъ Мазаччо. Натурализмъ Джотто былъ неполонъ. Великій художникъ велъ борьбу съ византійствомъ двумя путями: наблюдая природу и едва ли не болѣе этого. возвращаясь къ древне-христіанскимъ пріемамъ въ искуствѣ, образцы котораго онъ видѣлъ напр. въ Равеннѣ. Несомнѣнно, что и греко-норманскія мозаики были ему извѣстны. Вообще замѣтимъ, что отрѣшеніе отъ византійства впервые проявляется въ итальянскихъ мозаикахъ XIII в., ранѣе Джотто (напр., мозаики Торрити въ храмѣ Іоанна Латеранскаго въ Римѣ). Заслуга Мазаччо состояла въ томъ, что, сохраняя возвышенный характеръ и простоту композицій Джотто, онъ идеалистически относился къ природѣ. Въ его картинахъ нѣтъ повторенія этюдовъ съ натуры; они для него только ступень для представленія реальнаго человѣчества въ его типическомъ видѣ. Прозрѣть сквозь массу частныхъ реальностей общую реальность, прозрѣть жизнь въ ея основныхъ чертахъ, которыя не случайны, а вѣчны и единственно реальны, удается только великимъ художникамъ, какимъ былъ Мазаччо. Оттого его созданія жизненны и возвышенны. Византійскій и мистическій формализмъ одинаково отступили предъ простой и высокой религіозностью его созданій. Но послѣ него, конечно, повторилось до нѣкоторой степени то же, что было съ наслѣдствомъ Джотто. Новое вѣяніе почувствовалось прежде всего какъ безусловное изученіе природы. Натурализмъ Донателло помогъ этому направленію. Оно увлекаетъ всѣхъ, какъ скульпторовъ, такъ и живописцевъ. Одинъ Джованни Фьезольскій побѣдоносно борется за преобладаніе въ искуствѣ идеи надъ формою и является предшественникомъ великихъ идеалистовъ XVI вѣка: всѣ другіе поглощены изученіемъ формъ, исканіемъ красоты линій, обогащеніемъ живописи и скульптуры житейскими фактами. Изъ тогдашней скульптуры, послѣ Донателло проникающейся античными элементами, живописцы

учатся широкимъ драпировкамъ въ античномъ стилѣ и болѣе совершенному размѣщенію фигуръ въ данномъ пространствѣ. Изученіе природы ведетъ къ развитію вспомогательныхъ наукъ. Тщательно изучаются начертательная геометрія, перспектива и анатомія. Трудность работы красками а tempera на большихъ доскахъ заставляетъ изучать другіе составы для наложенія красокъ. Испытываются смолы и масла. Въ половинѣ XV вѣка, Пьетро делла-Франческа уже исполняетъ значительныя по размѣрамъ картины исключительно масляными красками, и изобрѣтеніе братьевъ ванъ-Эйковъ стало извѣстнымъ послѣ этого.

Стремленіе уловить природу повело къ тому, что не красота, а характерность фигуръ составляетъ главное достоинство художниковъ этого направленія. Даже въ аллегорическихъ и миѳологическихъ сюжетахъ, преобладаетъ нерѣдко нуждый имъ духъ XV вѣка. Въ картинахъ Сандро Боттичелли, соединеніе античнаго съ современнымъ является въ особенно оригинальномъ и привлекательномъ видѣ. Сначала эпикуреецъ, потомъ кающійся грѣшникъ, Сандро Боттичелли видѣлъ античный миѳическій міръ сквозь призму современности. Г. Вышеславцевъ очень удачно называетъ его романтикомъ. Надъ всѣми «кватрочентистами» Флоренціи возвышается высокоталантливая личность Доменико Гирландайо. При немъ пріемы фресковой живописи достигли окончательнаго развитія, дальше котораго они уже не шли. Флорентійскій натурализмъ былъ приведенъ въ гармонію съ возвышеннымъ содержаніемъ церковныхъ сюжетовъ. Строго придерживаясь простой передачи повѣствуемаго событія, ограничиваясь фактомъ и не порываясь въ тѣ высшія сферы, въ которыхъ Джотто, Беато-Анджелико, Рафаель и Микель-Анджело становятся поэтами, философами и учителями, не теряя художественной силы, Гирландайо ближе всѣхъ флорентійцевъ XV вѣка подошелъ къ генію Мазаччо. У него изучалъ технику живописи а tempera и первоначальныя правила фресковой работы Микель-Анджело. Подробной біографіей Гирландайо заключается второй томъ сочиненія г. Вышеславцева.

IV

Духовное преобладаніе Флоренціи не могло не отразиться на прочихъ областяхъ Италіи. Флорентійскіе художники повсюду разносятъ результаты, достигнутые въ мастерскихъ своего города.

На ихъ призывъ откликаются художественныя натуры въ другихъ странахъ и, усвоивая новые пріемы, изучая новые законы, влагаютъ въ свои созданія свой племенной характеръ и міровоззрѣніе, непохожее на тосканское. Не вездѣ такъ смѣло и бойко развивалась индивидуальность, не вездѣ настоящее такъ преобладало надъ прошлымъ, какъ во Флоренціи. Въ самой Тосканѣ, Джованни Фьезольскій жилъ въ мірѣ неземномъ, и въ той же Флоренціи жизнерадостный Боттичелли оплакивалъ грѣховность жизненныхъ стремленій своего времени. Противовѣсомъ флорентійскому натурализму были областныя школы живописи за предѣлами Тосканы. Усвоивъ результаты флорентійскаго артистическаго развитія, художники Умбріи, Ломбардіи и Венеціи вложили въ формы флорентійскаго искуства иное содержаніе и направленіе. Прежде всего выступаетъ впередъ умбрійская школа, за ней слѣдуетъ Мантенья съ ломбардцами, и подъ его вліяніемъ воспитываются Беллини, основатели венеціянской школы. Обозрѣнію этихъ группъ съ ихъ развѣтвленіями посвященъ третій томъ сочиненія г. Вышеславцева: «Умбрія и школы сѣверной Италіи. Въ предыдущемъ томѣ, богатство содержанія подавляетъ читателя. Въ XV вѣкѣ, во Флоренціи кипитъ самая разнообразная разработка искуства во всѣхъ направленіяхъ. Изучается природа, совершенствуется техника, создаются вспомогательныя науки, борятся между собой стремленія идеалистическія и натуралистическія, и на всѣхъ путяхъ дѣйствуетъ масса высокодаровитыхъ людей. Каждый изъ нихъ представляетъ чрезвычайный интересъ, какъ личность и какъ художникъ. Все вмѣстѣ является ослѣпительнымъ, притупляющимъ вниманіе калейдоскопомъ. Этотъ водоворотъ наконецъ успокоивается, разливаясь по прочимъ мѣстностямъ Италіи. Флорентійское искуство прививается въ сѣверной Италіи и въ Умбріи и вступаетъ въ новый фазисъ развитія. Три-четыре художника являются провозвѣстниками новыхъ началъ, и г. Вышеславцевъ весьма искусно пріурочиваетъ къ ихъ біографіямъ дальнѣйшее движеніе итальянской живописи. Сила народной жизни вновь сказалась въ характерѣ возникшаго художественнаго движенія. Умбрійцы, ломбардцы и венеціяне не увлеклись беззавѣтно, но, выучившись у флорентійцевъ, вложили въ свои произведенія исторически-сложившійся характеръ своей народности, и это помогло имъ сказать новое слово въ искуствѣ и обозначить своей дѣятельностью новую эпоху искуства. Флорентійскими формами Умбрія воспользовалась для выраженія своего религіозно-поэтическаго духа.

Горная, живописная, бѣдная Умбрія не играла роли въ поли-

тическихъ судьбахъ Италіи. Стоя въ сторонѣ отъ широкой жизни, вызванной Возрожденіемъ, она много страдала отъ междуусобій мелкихъ династовъ, зависѣла отъ Рима и отличалась средневѣковой набожностью. Монастыри были здѣсь многочисленны, и въ самомъ центрѣ Умбріи стояла въ Ассизи знаменитая обитель св. Франциска. Въ немъ, какъ въ дельфійскомъ храмѣ Эллады, искуство сказало свое первое важное слово, фресками Чимабуэ и Джотто. Францисканцы создали «Stabat mater» и «Dies irae», и они же, въ XIII вѣкѣ, положили начало народной итальянской поэзіи своими гимнами. Нигдѣ культъ Богоматери не укоренился такъ глубоко, какъ въ Умбріи. Хвалебныя пѣснопѣнія въ честь Пресв. Дѣвы, какъ идеала милосердія, чистоты и красоты, преисполнены высокой поэзіею. Изъ монаховъ же выходили и суровые проповѣдники, бичевавшіе порочность вѣка и ужасавшіе слушателей страшными картинами адскихъ мученій и проявленій гнѣва Божія за отступленія отъ чистоты христіанской жизни. Райскія картины блаженства и потрясающіе образы Страшнаго Суда и грядущихъ бѣдствій глубоко западали въ душу впечатлительныхъ умбрійцевъ. Въ обоихъ проявленіяхъ, религіозное чувство Умбріи не преминуло отразиться на искуствѣ. Мечтательное, кроткое настроеніе моленій сказалось въ идеальныхъ композиціяхъ Перуджино. Карающая сторона религіи нашла своего художника въ Лукѣ Синьорелли. Первый былъ патрономъ юнаго Рафаеля, а подъ вліяніемъ втораго Микель-Анджело создалъ свой Страшный Судъ.

Жизнь Перуджино (Пьетро Ваннуччи) наглядно изображаетъ процессъ сліянія мѣстныхъ школъ живописи въ единое итальянское искуство.

Искуство Умбріи, наравнѣ съ флорентійскимъ, уже упоминается Дантомъ. Въ «своемъ Чистилищѣ» онъ встрѣчается съ знаменитымъ миніаторомъ Одеризи изъ Агоббіо. Построеніе и украшеніе храма въ Ассизи привлекло туда лучшія художественныя силы тогдашней Италіи: Чимабуэ, Джотто, Симона Сьенскаго. Сьенское направленіе, предпочитавшее сюжеты, исполненные торжественнаго и умиляющаго спокойствія, болѣе пришлись по душѣ умбрійцамъ, нежели Джотто съ его стремленіемъ къ драматической энергіи, къ сильному выраженію душевныхъ потрясеній въ немногихъ, простыхъ, рѣзко обозначенныхъ чертахъ, средствомъ для котораго служило прежде всего изученіе человѣческаго тѣла. Нѣсколько однообразныя формы сьенскихъ картинъ, близко стоящія къ миніатюрамъ, по свойству сюжетовъ были удовлетворительны для своей цѣли. Мѣстные умбрій-

скіе художники тяготѣли къ сьенцамъ. Позднѣе, въ Фолиньо работаетъ Беноццо Гоццоли, и его манера, составляющая переходъ отъ джоттиста Джованни Фьезольскаго къ современнымъ ему натуралистамъ Флоренціи, не осталась безъ вліянія на умбрійцевъ; но уже Беноццо Гоццоли былъ указаніемъ для нихъ того, что истинной школой для живописца въ то время была Флоренція. Надо было ѣхать во Флоренцію, учиться у ея мастеровъ, черпать изъ первыхъ рукъ знанія и техническіе пріемы. Этимъ путемъ пошелъ Перуджино. Сила таланта помогла ему сохранить свою самобытность. Взявъ все, что могла дать ему Флоренція, Перуджино не утратилъ при этомъ религіозности и идеализма роднаго умбрійскаго міросозерцанія и, пользуясь природой, какъ средствомъ, давалъ перевѣсъ въ своихъ картинахъ той идеѣ, которая лежала въ основѣ событія. Въ мастерской Вероккіо, вмѣстѣ съ Ліонардо да-Винчи, Перуджино погружается въ изученіе перспективы и различныхъ составовъ красокъ для живописи. Здѣсь вырабатываетъ онъ свой бархатный глубокій колоритъ. Современники считали его и Ліонардо величайшими знатоками перспективы. Въ 1480 г. онъ появляется въ Римѣ, будучи приглашенъ къ работамъ въ Сикстинской капеллѣ вмѣстѣ съ такими корифеями живописи, какъ Дом. Гирландайо, С. Боттичелли и юный Синьорелли. До сихъ поръ сохранились на стѣнахъ знаменитой капеллы три его фрески: Странствованіе Моисея, Крещеніе Христа и Врученіе Христомъ Петру ключей Рая. Лучшая и несомнѣнно принадлежащая Перуджину фреска — третья. Здѣсь уже въ полной гармоніи слиты торжественность и умиленное спокойствіе фигуръ, свойственныя умбрійцамъ, широкая и величавая драпировка одеждъ, переданная на основаніи антиковъ флорентійцами, и прекрасно выработанная воздушная даль пейзажа — послѣднее слово новаго времени. Въ монументальной живописи, Перуджино не создалъ затѣмъ ничего болѣе гармоничнаго и прекраснаго, и только ватиканскія фрески его геніальнаго ученика, да плафонная живопись Микеля-Анджело въ той же капеллѣ затмѣваютъ твореніе этого художника.

Фреска была выработана давно и доселѣ служила главнымъ родомъ живописи, въ которомъ упражнялись итальянскіе артисты. Станковая живопись, напротивъ того, переживала періодъ техническихъ усовершенствованій. Медленность техники a tempera затрудняла творчество. Изыскивали лаки, смолы, масла, на которыхъ можно было бы растирать краски, не опасаясь порчи картинъ отъ времени вслѣдствіе химическаго измѣненія этихъ составовъ. Къ концу

XV вѣка, большинство художниковъ уже переходитъ къ живописи на маслѣ. Весьма немногіе, какъ Мантенья, Гирландайо и Микель-Анджело, упорно держатся стараго пріема. Напротивъ, заваленный заказами Перуджино, не смотря на множество помощниковъ, не могъ не оцѣнить удобства масляныхъ красокъ, и изъ-подъ его кисти появились лучшія картины, писанныя такимъ образомъ. Ученики, конечно, послѣдовали примѣру учителя. Въ станковыхъ картинахъ, Перуджино является полнымъ мастеромъ дѣла. Онъ вполнѣ овладѣлъ техникой, накладываетъ краску широко, свободно, безъ всякихъ колебаній, не смѣшивая въ одной и той же картинѣ a tempera для лицъ и масляныхъ красокъ для одеждъ, и т. п., что встрѣчалось еще въ его время у другихъ. Неутомимо работая и учась, Перуджино, въ 50-лѣтнемъ возрастѣ, пишетъ свою лучшую картину: «Плачъ надъ тѣломъ Христа», въ которой прелесть пейзажа, возвышенность Мазаччо и строгая реалистическая правда Дом. Гирландайо соединяются гармонически съ тонкимъ изображеніемъ душевныхъ движеній, составляющимъ задачу умбрійскаго художника. По мнѣнію г. Вышеславцева, 1495 годъ, когда появилась эта картина, составляетъ эпоху въ исторіи итальянскаго искуства. Въ этой картинѣ совокупились всѣ лучшіе результаты дѣятельности Джотто и Фра-Анджелико, Мазаччо и Орканьи, и искуство выведено было на тѣ новые пути, которые послѣ того были проложены Л. да-Винчи М.-Анджело и Рафаэлемъ. Конецъ XV вѣка, фрески въ Ватиканѣ и превосходныя станковыя картины были апогеемъ художественной дѣятельности и общественнаго значенія Перуджино. Въ Римѣ и Флоренціи онъ пользовался всеобщимъ уваженіемъ. Имя его стоитъ въ спискѣ тѣхъ жюри, которыя любила назначать Флоренція для обсужденія монументальныхъ памятниковъ, долженствовавшихъ навѣки прославить итальянскія Аѳины. Перуджино былъ заваленъ заказами и богатѣлъ. Конечно, безъ помощи учениковъ и помощниковъ, онъ уже не могъ управиться съ работами и, быть можетъ, это послужило въ ущербъ его славѣ. Чѣмъ болѣе старѣлъ онъ, тѣмъ чувствительнѣе становилась ученическая рука въ его картинахъ. Къ сожалѣнію, мы не можемъ войдти въ подробности его личной біографіи, съ большимъ интересомъ разсказанныя г. Вышеславцевымъ, но должны упомянуть, что неточности и вымыслы Вазари, которымъ слѣпо вѣрили до послѣдняго времени и которыя нашли себѣ мѣсто въ классическомъ путешествіи Тэна по Италіи, подвергнуты строгой критикѣ въ разсматриваемой нами книгѣ. Перуджино умеръ

въ глубокой старости, 78 л. отъ роду, жертвою чумы, безъ христіанскаго напутствія. Вазари, упустивъ изъ виду эту смерть отъ страшной болѣзни, разсказываетъ, что Перуджино не пожелалъ передъ кончиною причаститься по отрицательному отношенію своему къ христіанству, а Тэнъ повторилъ эту легенду.

Изъ мастерской Перуджино вышло нѣсколько незначительныхъ художниковъ и великій Рафаель. Въ тѣсной связи съ нимъ стоитъ еще одинъ изъ даровитѣйшихъ артистовъ XV вѣка, помощникъ Перуджино, Пинтуриккіо.

Соединеніе флорентійскихъ пріемовъ живописи съ умбрійской набожностью и задушевностью выразилось у Перуджино въ чистотѣ и возвышенной прелести его мадоннъ, въ усовершенствованной перепективѣ, въ широтѣ драпировокъ, въ ясности и красотѣ композиціи и размѣщенія фигуръ на фрескахъ. Пинтуриккіо, начавъ свою дѣятельность картинами чисто умбрійскаго пошиба, напоминающими миніатюры своею пестротой, обиліемъ украшеній на одеждахъ и тщательной законченностью, быстро входитъ въ манеру своего мастера на столько, что изъ трехъ перуджиновскихъ фресокъ въ Ватиканѣ въ настоящее время одна (Странствованіе Моисея) приписывается не Перуджино, а ему. Тотъ же умбрійскій характеръ торжественнаго умиленія составляетъ главное отличіе всѣхъ его произведеній; но не посвятивъ теоретическому изученію искуства столько же труда, сколько употребилъ на это Перуджино, Пинтуриккіо подвергся вліянію флорентійскаго искуства не прямо, а изъ вторыхъ рукъ, черезъ Перуджино главнымъ образомъ. До конца жизни онъ упорно держался старыхъ пріемовъ a tempera и избѣгалъ масляныхъ красокъ, къ которымъ безповоротно перешелъ Перуджино и его ученики. Фрески онъ, по ихъ окончаніи, тщательно проходилъ пóсуху, al secco. Флорентійскій натурализмъ коснулся Пинтуриккіо иною, низшею своею стороною—детальнымъ копированіемъ природы. Его картины изобилуютъ портретными изображеніями. Онъ, не колеблясь, пишетъ мадонну съ любовницы Александра VI Борджіи. Пейзажъ привлекаетъ его настолько, что равновѣсіе между главнымъ сюжетомъ картины и пейзажной рамкой, столь тонко чувствуемое въ картинахъ Перуджино и Рафаеля, у Пинтуриккіо нерѣдко нарушается. Пинтуриккіо писалъ даже самостоятельныя картины съ видами различныхъ мѣстностей Италіи, которыя не дошли до насъ. Наконецъ, Пинтуриккіо положилъ начало декоративной живописи историческаго, свѣтскаго содержанія, своими фресками въ библіотекѣ Пикколомини

ЭТЮДЪ СЪ НАТУРЫ

гравюра на деревѣ Н. Н. Григоровой.



ЭТЮДЪ СЪ НАТУРЫ,

гравюра на деревѣ А. Д. Кочуковой.

въ Сьеннѣ. Раньше того попытку въ этомъ родѣ дѣлалъ флорентинецъ Уччелло. Его вліяніе на Рафаеля, съ которымъ онъ вмѣстѣ работалъ въ мастерской Перуджино, не можетъ подлежать сомнѣнію. Рафаель многому научился изъ сьенскихъ фресокъ Пинтуриккіо, и Мадонны первой его манеры, въ томъ числѣ и наша Эрмитажная Мадонна Конестабиле, стоятъ въ тѣснѣйшемъ родствѣ съ композиціями Пинтуриккіо.

Другимъ духомъ проникнуты произведенія третьяго умбрійскаго художника, Синьорелли. Перуджино побѣждалъ своимъ изящнымъ колоритомъ и своею гармоніей композиціи, а Синьорелли обратилъ свое вниманіе на тѣло и его рисунокъ. Онъ изучалъ анатомію человѣка и всевозможные раккурсы, неожиданные, странные и смѣлые. Никто до него въ такой степени не увлекался нагимъ тѣломъ; но тогда, какъ первоначальники реализма, въ родѣ Уччелло, Кастаньи, Вероккіо, не могли сладить съ изучаемой природой, онъ, овладѣвъ формами, сталъ выражать ими глубокое содержаніе, не далъ имъ инаго значенія, кромѣ какъ формы для воплощенія. Высокая осмысленность его могучихъ образовъ дѣлаетъ его непосредственнымъ предшественникомъ Микеля-Анджело. Terribilità, трагизмъ,—свойство, одинаково присущее произведеніямъ обоихъ великихъ артистовъ. Оба они были глубоко потрясены порчей нравовъ, обличеніями проповѣдниковъ, въ родѣ Савонароллы, и бѣдствіями, поразившими Италію; оба были поклонниками Данте и вдохновлялись пламенными терцинами великаго поэта; въ обоихъ жила душа негодующая, родственная гнѣвному Данте. Какъ впослѣдствіи Микель-Анджело, Синьорелли, въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ, фрескахъ въ капеллѣ церкви Монте-Оливетто, въ Орвьето, съумѣлъ выразить свои личныя чувства, свои личныя мысли и, по субъективности созданныхъ образовъ, сдѣлаться однимъ изъ самобытнѣйшимъ художниковъ Италіи. Никто такъ смѣло и рѣшительно не отрывался отъ преданія и не слѣдовалъ личному вдохновенію, какъ Синьорелли въ этихъ знаменитыхъ фрескахъ. Порча эпохи выражается изображеніемъ дѣятельности Антихриста. За тѣмъ слѣдуютъ апокалиптическія бѣдствія, предшествующія гибели грѣховнаго міра (2-ая и 3-ья фрески), воскресеніе мертвыхъ, гибель грѣшниковъ, адскія мученія, вознесеніе праведныхъ и привѣтствіе ихъ въ раю. Синьорелли чувствуетъ свое безсиліе въ области спокойнаго изящества. У него лишь изрѣдка миловидная головка ангела напоминаетъ умбрійскую кровь художника. Энергія, сила, ярость, дикія движенія палачей, выраженіе

ужаса и боли страждущихъ, отчаяніе проклятыхъ на вѣки,—вотъ каковы мотивы, на которыхъ особенно тщательно сосредоточивается художникъ. Его картины не утѣшаютъ, не успокоиваютъ, не возносятъ молящагося надъ міромъ скорбей; онѣ потрясаютъ и пугаютъ его. Апоѳеозъ праведныхъ — наименѣе удачныя фрески въ этомъ циклѣ. Но увлекшись трагичностью конца міра, Синьорелли впалъ въ крайность. У Микеля-Анджело, Страшный Судъ, весьма во многомъ заимствованный изъ фресокъ Синьорелли, смягчается мистическими образами великолѣпныхъ пророковъ и сивиллъ; новое просвѣтленное человѣчество поднимается надъ гибнущими грѣшниками, и въ картинахъ мірозданія на потолкѣ Сикстинской капеллы позволительно видѣть не прошлое, но грядущее,—не первое созданіе, но обновленіе земли и человѣка *). Впечатлѣніе дикаго ужаса ничѣмъ не умѣряется у Синьорелли, не говоря уже о томъ, что его живописная поэма, по художественности образовъ, ни въ какомъ случаѣ не можетъ идти въ сравненіе съ недосягаемой красотою геніальнаго созданія Микеля-Анджело. Синьорелли указалъ, чего можно достигнуть въ изображеніи человѣческаго тѣла, помимо музыки красокъ, безъ помощи пейзажа, сосредоточивъ всю силу исполненія въ линіи рисунка; но въ полной мѣрѣ осуществить эту тенденцію въ искуствѣ ему не было дано. Какъ область глубоко-религіознаго внутренняго чувства облеклась въ формы неподражаемой красоты не подъ кистью Перуджино, а въ картинахъ Рафаеля, такъ энергія внѣшняго проявленія силы выразилась въ грандіозной пластикѣ и въ мощномъ рисункѣ Буонарротти. Но за Перуджино и за Синьорелли остается та великая заслуга, что они первые обогатили флорентійскія формы глубокимъ духовнымъ содержаніемъ. Для нихъ уже казалось недостаточнымъ разсказывать образами историческій фактъ. Въ ихъ картинахъ, содержаніе господствуетъ надъ формой, и живопись становится гимномъ и бичующимъ обличеніемъ. Это обновленіе флорентійскихъ формъ, засыхавшихъ и оскудѣвавшихъ въ идейномъ отношеніи, и составляло великое и плодотворное новое слово, сказанное въ искуствѣ умбрійскими художниками.

V.

Въ то время на сѣверѣ Италіи живопись обогащается новымъ элементомъ. Въ семьѣ богатыхъ общинъ сѣверной Италіи, Падуа,

---

*) См. David Lévi, Michel Ange, l'homme, l'artiste, le citoyen. Paris.

съ своимъ знаменитымъ университетомъ, занимала такое же положеніе, какъ Флоренція съ своими гуманистами въ средней Италіи. Но античное начало на сѣверѣ получило болѣе сильное значеніе въ области искуствъ, чѣмъ въ Тосканѣ. Ему подчинилось и искуство. Античный міръ, разъясняемый учеными докторами, привлекалъ художниковъ своимъ искуствомъ не меньше, чѣмъ и природа, всецѣло поглощавшая флорентійскихъ артистовъ. Это наложило особую печать на всѣхъ художниковъ сѣверной Италіи, величайшимъ представителемъ которыхъ является Мантенья, вышедшій изъ школы Скварчоне въ Падуѣ. Мастерская Скварчоне была наполнена учениками. Мастеръ получилъ основательное гуманистическое образованіе, былъ страстнымъ поклонникомъ древности, объѣхалъ всю Италію и, какъ говорятъ, побывалъ даже въ Греціи. Всюду онъ собиралъ антики, дѣлалъ слѣпки, снималъ копіи, срисовывалъ зданія, ихъ орнаменты и архитектоническія украшенія. Изученіе этихъ предметовъ было положено имъ въ основу художественнаго воспитанія. Подражаніе древнимъ, конечно, развивало въ живописи пластическій стиль по преимуществу; свѣтотѣнь же и колоритъ были въ пренебреженіи. На ряду съ пластичностью, подъ вліяніемъ университетскихъ математиковъ, тщательно изучалась перспектива. Коллекція Скварчоне давала обильный матеріалъ для знакомства съ античной архитектурой. Изображая древнія зданія, при строгомъ соблюденіи стиля постройки, скварчонисты щеголяли тщательной вырисовкой мраморовъ и обиліемъ украшеній изъ барельефовъ, медальоновъ, надписей, гирляндъ, воспроизведеныхъ въ строгомъ согласіи съ древними памятниками, чаще всего по уцѣлѣвшимъ фрагментамъ. Развиваясь по пути антикварно-математическому, школа Скварчоне находила себѣ сторонниковъ и цѣнителей преимущественно въ кругу ученыхъ и гуманистически образованнаго общества; она не была такимъ свободнымъ созданіемъ народной жизни, какъ популярное искуство Флоренціи того времени. Научная подкладка была и во Флоренціи, но не соединялась, какъ тамъ, съ живымъ чувствомъ природы. Изъ сферы кабинетной, падуанская живопись была выведена въ свѣтлый міръ ломбардской природы пріѣзжими флорентійцами. Въ сороковыхъ годахъ XV в., въ Падуѣ работаетъ реалистъ Уччелли. Въ 1451 году, туда пріѣзжаетъ Донателло и отливаетъ свою знаменитую бронзовую статую кондотьера Гаттамелатты—первую колосальную конную статую въ Европѣ со временъ статуи Марка Аврелія, которая тогда была одна извѣстна (неаполитанскіе Бальбины были открыты въ XVIII в.). Въ

теченіи шести лѣтъ Донателло работаетъ въ Падуѣ, окруженный многочисленными юношами, поклонниками его генія. Въ числѣ ихъ были: воспитанникъ Скварчоне Андреа Мантенья и семья венеціянцевъ Беллини, состоявшая изъ отца и двухъ сыновей, впослѣдствіи основавшихъ венеціянскую школу. Рѣзкій, характерный рисунокъ великаго ваятеля былъ истиннымъ звеномъ, соединившимъ скварчонистовъ съ натуралистами Флоренціи; но Донателло авторитетно обратилъ вниманіе падуанцевъ на природу, и съ этой поры начинается блистательное развитіе школъ верхней Италіи, въ концѣ котораго мы видимъ великія имена веронца Кальяри и венеціянца Тинторетто. Еще далѣе повелъ падуанцевъ первый по времени колористъ флорентійской школы, Филиппо Липпи, прибывшій въ Падуу немного спустя по отъѣздѣ Донателло. Въ сравнительно короткій срокъ, флорентійскій натурализмъ, не вытѣснивъ статуарно-перспективнаго характера падуанской школы, глубоко внѣдрился въ него. Полное, оригинальное и гармоническое сліяніе этихъ направленій выразилось въ произведеніяхъ Мантеньи. Воспитанный съ 10-лѣтняго возраста въ мастерской Скварчоне, связанный тѣсной дружбой съ университетскими гуманистами, Мантенья самъ былъ страстнымъ поклонникомъ античнаго міра и усерднымъ собирателемъ художественныхъ остатковъ древности. Фрески въ капеллѣ падуанской церкви Эремитани и станковыя картины составили его славу. Глубокое знаніе анатоміи и пониманіе раккурсовъ было у Мантеньи выше, чѣмъ у кого-либо до появленія сикстинскихъ фресокъ Микеля-Анджело. Обширныя свѣдѣнія въ перспективѣ, которыми онъ видимо гордился, нерѣдко прилагаются въ картинахъ его съ излишкомъ, превращая художественное произведеніе въ рѣшеніе трудныхъ перспективныхъ задачъ. То же можно сказать объ его познаніяхъ по части римскихъ древностей. Вмѣстѣ съ этимъ, фигуры Мантеньи, сохраняя величавый характеръ скульптурныхъ образцовъ, получаютъ жизнь, благодаря изученію натуры. Дѣйствующія лица его композицій нерѣдко завѣдомо представляютъ портреты тогдашнихъ друзей его. Печать живой индивидуальности лежитъ на всѣхъ его фигурахъ. Какъ флорентійскіе реалисты, Мантенья ищетъ въ своихъ оригиналахъ не столько красоту, сколько характерность, и красота, которою отмѣчены многія изъ его фигуръ, является скорѣе невольною данью тонкому артистическому духу и красивой ломбардской расѣ, нежели вызывается его художественными принципами. Мантенья дѣлается любимцемъ сѣверно-итальянскихъ князей; но только послѣ долгаго колебанія онъ рѣшается раз-

статься съ родной Падуей и поступить на службу къ миланскимъ Гонзагамъ. При дворѣ этихъ высоко-образованныхъ герцоговъ онъ провелъ всю свою жизнь. Здѣсь онъ оставилъ послѣ себя массу крупныхъ стѣнныхъ картинъ, погибшихъ вмѣстѣ съ дворцами при разрушеніи Мантуи въ 1630 г. имперскими войсками. Изъ сохранившихся немногихъ его фресокъ, любопытнѣе всего, по своему вліянію на позднѣйшее искуство, фреска въ куполѣ стараго дворца (Castello di Corte). Примѣнивъ здѣсь все свое знаніе перспективныхъ сокращеній, Мантенья заставляетъ забывать, что зала покрыта каменнымъ сводомъ: этотъ сводъ какъ-бы открылся; по краю его идетъ балюстрада, изъ-за которой въ залу заглядываютъ дѣти, дѣвушки, негритянка; на балюстрадѣ усѣлся павлинъ, а надъ всѣми этими фигурами видно ясное голубое небо. Эта система купольнаго расписанія возбудила всеобщее изумленіе своей новизной; но, къ чести художественнаго чутья итальянцевъ, слѣдуетъ сказать, что Мантенья не нашелъ себѣ подражателей въ классическомъ періодѣ итальянскаго искуства. Прихоть художника, или причуда герцога, хотя и мастерски исполненная и, можетъ быть, вполнѣ умѣстная во внутреннихъ аппартаментахъ дворца, примѣнена была ко храму. Знаменитый пармскій куполъ Корреджо и іезуитскій стиль XVII и XVIII вѣковъ дали широкое распространеніе купольной живописи въ этомъ родѣ, съ фигурами, пролетающими въ голубую твердь, замѣнившую архитектоническое украшеніе, и видимыми зрителю снизу вверхъ (di sotto in sù). Мантенья покидалъ Мантую только по порученіямъ герцога. Въ 1489 году онъ работалъ въ Римѣ, но тамошнія его работы разрушились. Тѣмъ не менѣе пребываніе въ вѣчномъ городѣ, созерцаніе грандіозныхъ остатковъ Рима, общество гуманистовъ, свободнѣе и живѣе относившихся къ жизненности, нежели падуанскіе профессора, имѣли огромное вліяніе на Мантенью. Оставя книги, онъ, такъ сказать, окунулся въ живую античную жизнь и взглянулъ на нее своими глазами, а не черезъ пергаментъ. Это ясно выразилось потомъ въ лучшемъ его произведеніи — циклѣ изъ 8 картоновъ, изображающихъ тріумфъ Цезаря. Эти картоны должны были украшать залу, какъ ковры, и не назначались для воспроизведенія посредствомъ фрески. Въ нихъ характерность рисунка, типичность и осмысленность разнообразныхъ группъ длинной процессіи, анатомическая точность и свѣтлый, радостный колоритъ достигли высшей степени. Картины писаны на подобіе барельефа; точка зрѣнія взята на уровнѣ почвы, и фигуры расположены только на двухъ планахъ. Нынѣ это знаме-

нитое произведеніе, сильно попорченное, находится въ Гемптон-кортѣ, въ Англіи.

Дѣятельность Мантеньи была многостороння: онъ писалъ фрески, а tempera (масляной живописи онъ не признавалъ) и миньятюры. Онъ насадилъ въ Италіи искуство гравированія и донынѣ остается однимъ изъ лучшихъ граверовъ. Благодаря гравюрѣ, итальянское искуство получило широкую извѣстность въ Германіи и произвело глубокій переворотъ въ національныхъ школахъ тамошней живописи. Ему обязаны своимъ развитіемъ, въ теоретическомъ отношеніи, Дюреръ и Гольбейнъ. Въ Италіи его имя пользовалось громкой славой. Въ отдаленномъ Урбино, отецъ Рафаеля, Джованни Санти, познакомившійся съ картинами Мантеньи въ Мантуѣ, пишетъ ему восторженный дифирамбъ, превознося его, какъ перваго, величайшаго художника своего времени. Поэты славили мантуанскаго артиста латинскими и итальянскими стихами; Аріосто поминаетъ его между Ліонардо и Беллини, передъ Микелемъ-Анджело и Рафаелемъ. Таково и было его дѣйствительное значеніе. Онъ является заключительной величественной фигурой эпохи Гирландайо, Перуджино, Синьорелли и Джана Беллини. Мантенья умеръ въ 1506 г. Но уже въ 1480 г. Ліонардо создаетъ «Тайную Вечерю», и этой картиной открывается новая, послѣдняя, самая блистательная эпоха итальянскаго искуства—вѣкъ Ліонардо, Микеля-Анджело и Рафаеля.

VI.

Намъ остается сказать еще немного словъ о началѣ венеціянской живописи, и затѣмъ, къ сожалѣнію, разстаться съ книгой г. Вышеславцева. Византизмъ былъ главнымъ отличіемъ древней живописи Венеціи; къ нему присоединяется нѣмецкое вліяніе, а въ началѣ XV в. въ Венеціи работаетъ умбріецъ Джентиле Фабріано, вносящій въ мѣстную школу основанія новаго флорентійскаго искуства. Съ Джентиле ѣдутъ въ Падуу трое Беллини, они, возвратившись на родину, полагаютъ начало національной венеціянской школѣ. Тамъ не было сильныхъ античныхъ традицій. Гуманисты Венеціи, немногіе патриціи, прилагали свои знанія къ дѣловымъ бумагамъ республики; но пышность города, его оживленныя сношенія съ живописнымъ населеніемъ востока, кипучая торговая жизнь и легкость путешествій должны были сосредоточить око художника на дѣйствительности. Кромѣ того, климатъ Венеціи представлялъ особенности, важныя

въ художественномъ отношеніи. Воздухъ, напитанный влагой каналовъ и моря, пропуская сквозь себя солнечный свѣтъ и смягчая очертанія предметовъ, невольно воспитывалъ колористовъ. Наконецъ и среда была здѣсь нѣсколько иная. Народъ рѣзко дѣлился на патриціевъ и приниженныхъ плебеевъ. Паоло Сарпи презрительно писалъ, что для того, чтобы плебеевъ держать въ порядкѣ, нужно имъ запирать ротъ (per tenerli in pace bisogna otturarli la bocca). Пышная жизнь патриціевъ требовала отъ искуства наслажденій, и люди этого сословія были заказчиками, регулировавшими производство. Оттуда развивается особый, матеріально-привлекательный типъ красоты, усвоенный великими венеціянскими артистами. Никогда венеціянцы не поднимались до возносящей горѐ чистоты рафаелевскихъ мадоннъ, до глубокой серьезности Микель-Анджело.

Первый періодъ венеціянскаго искуства проходилъ на почвѣ религіозныхъ представленій. Патриціянское правительство овладѣваетъ искуствомъ, какъ государственной силой, и уже первый великій художникъ Венеціи, Дж. Беллини, состоитъ на службѣ республики, командируется въ Константинополь писать портретъ Магомета II и обязательно пишетъ портреты дожей. Венеціянскіе храмы и дворцы наполнялись религіозными картинами художника, изображавшими преимущественно мадоннъ съ предстоящими святыми и колѣнопреклоненными заказчиками. Пейзажъ развивается и еще при жизни Беллини обособляется у Джорджоне въ отдѣльный родъ живописи. Превосходный глубокій колоритъ и печать безпечальной, пышной реальности становятся завѣтомъ, который передается художникомъ такимъ ученикамъ и наслѣдникамъ, каковы Джорджоне, Тиціанъ, Порденоне, старшій Пальма и Себастьяно дель-Пьомбо.

Г. Вышеславцевъ разсматриваетъ различныя школы Италіи, какъ отдѣльныя направленія, развивающія каждое во всей полнотѣ какой-либо одинъ изъ составныхъ элементовъ живописи. Время отъ времени появляются геніальныя личности, сливающія въ своихъ произведеніяхъ воедино результаты коллективной, но раздѣлительной работы. Таковъ былъ всеобъемлющій геній Джотто, таковъ былъ Мазаччо, съумѣвшій выдѣлить изъ индивидуальныхъ особенностей дѣйствительности общія идеальныя формы; таковыми явились потомъ цари искуства, Ліонардо, Микель-Анджело и Рафаель. Въ промежуткахъ между ними, флорентійцы работаютъ надъ точнѣйшимъ изученіемъ природы, перспективы, анатоміи, техники красокъ. Въ формы флорентійцевъ, умбрійцы вносятъ глубокое

внутреннее содержаніе. Мантенья показываетъ примѣръ, какъ слѣдуетъ сдерживать порывы фантазіи въ строгихъ формахъ античнаго искуства. Къ выработанному рисунку и къ опредѣлившимся теоретическимъ правиламъ живописи венеціянцы присовокупляютъ волшебную красоту колорита и озаряютъ изящную фигуру веселымъ блескомъ полуденнаго солнца съ его золотистымъ свѣтомъ и бархатными тѣнями. Три міровыхъ генія вновь сливаютъ воедино, въ безсмертныхъ произведеніяхъ своихъ, всѣ результаты, добытые ихъ предшественниками. Это нашъ авторъ называетъ «обрѣтеніемъ образа», и, кажется, позволительно замѣнить эти слова его другимъ выраженіемъ: «достиженіе идеала въ живописи». Но затѣмъ невольно возникаетъ вопросъ: если идеалъ былъ достигнутъ уже въ XVI вѣкѣ, то существуетъ ли достаточное основаніе для дальнѣйшей жизни живописи? Неужели всѣ формы искуства навсегда исчерпаны, неужели идеи, вдохновлявшія великихъ артистовъ XVI вѣка, суть послѣднія, которыя требовали себѣ художественнаго выраженія? Неужели, если допустить противное, міръ не произведетъ идеи, для которой дивно-прекрасныя формы эпохи Возрожденія не окажутся мало пригодными и которая не вызоветъ новыхъ формъ для своего воплощенія? Мы позволимъ себѣ думать, что въ заключительномъ томѣ своей исторіи, почтенный авторъ разсматриваемаго сочиненія не придетъ къ такому печальному выводу.

Эпоха Возрожденія—краеугольный камень жизни новой Европы. Никогда духовный подъемъ не бывалъ такъ силенъ, какъ тогда, никогда онъ не оставлялъ столь громадныхъ всеміpно-историческихъ результатовъ. Подъемъ чувствовался во всѣхъ сферахъ: въ религіи, въ правѣ, въ искуствѣ. Всюду смѣло испытывали все, удерживая хорошее (I Ѳесс. V, 21), насколько позволяла ограниченность человѣческаго духа. Но великому перевороту предшествовали вѣка тихой, мало-замѣтной работы—вѣка, изрѣдка озаряемые немногими гигантами мысли, подобными Данте. Въ такую эпоху все находится въ борьбѣ, въ движеніи, и все облечено въ такія формы, что только отдаленные потомки, въ этихъ странныхъ, варварскихъ, феодальныхъ, фанатическихъ проявленіяхъ, съумѣютъ понять единство и цѣльность нити исторической жизни. Вѣнцемъ разцвѣта Возрожденія является искуство. Но и теперь уже оно не вполнѣ удовлетворяетъ, хотя и возбуждаетъ изумленіе, восторгъ и почтеніе. Стало быть, и теперь взбаламученная и тревожная современность, не представляя ничего равнаго въ области искуства произведеніямъ итальянскаго Возрожденія, складываетъ черта за чертою новые, невѣдомые обра-

зы. Новое искуство сольетъ ихъ воедино и проявится въ царственномъ блескѣ, когда въ остальныхъ сферахъ духовной жизни будетъ ясно формулированъ новый строй человѣческой жизни, новыя руководящія истины, которыя человѣчество, въ лицѣ общепризнанныхъ духовныхъ вождей своихъ, напишетъ на знамени, дабы пойдти за нимъ по пути къ дальнѣйшему совершенству.

Техническія замѣтки для любителей искуства.

Издаваемая въ Вѣнѣ газета «Bau-Industrie Zeitung» предлагаетъ употреблять, для фиксированія карандашныхъ, соусныхъ и угольныхъ рисунковъ, обыкновенный коллодій, служащій для фотографированія, съ примѣсью къ нему 2% стеарина. Рисунокъ кладется на плоское стекло, или на плоскую доску, и обливается коллодіемъ, подобно тому, какъ фотографы обливаютъ имъ свои пластинки. По прошествіи десяти или двадцати минутъ, рисунокъ совсѣмъ высыхаетъ, причемъ оказывается, попрежнему, совершенно бѣлымъ, получившимъ прекрасный матовый блескъ и такую прочность, что не только не стирается отъ прикосновенія пальцевъ, но и можетъ быть промываемъ водою.

Любители искуства очень цѣнятъ фотографическіе снимки съ картинъ, рисунковъ и скульптурныхъ произведеній за ихъ общедоступность и за точную передачу оригиналовъ, но неохотно собираютъ ихъ, въ виду того, что такіе снимки современемъ блѣднѣютъ, покрываются пятнами и вообще портятся. Есть однако средство устранять это неудобство. Нѣмецкая газета «Photographische Wochenblatt» рекомендуетъ слѣдующій способъ возстановлять испортившіяся фотографіи. Прежде всего надо отмочить въ теплой водѣ фотографію съ картона, если она, какъ это почти всегда бываетъ, наклеена на него, и вполнѣ удалить съ задней ея стороны клей, или желатинъ. Затѣмъ слѣдуетъ положить фотографію въ ванну съ двухпроцентнымъ растворомъ сублимата (хлористой ртути) въ водѣ, и держать ее тамъ до тѣхъ поръ, пока свѣтлыя мѣста изображенія не сдѣлаются бѣлыми, а тѣневыя—черными. По вынутіи снимка изъ ванны, его надлежитъ хорошо промыть чистою водою и высушить. Послѣ всѣхъ этихъ операцій, фотографія получаетъ видъ какъ-бы совсѣмъ новой и становится навсегда обезпеченною отъ выцвѣтанія. Описанный способъ примѣнимъ, однако, лишь къ такимъ фотографіямъ, которыя, при своемъ приготовленіи, были хорошо выдержаны въ золотой ваннѣ; въ противномъ же случаѣ, снимокъ, подвергнутый дѣйствію раствора сублимата, можетъ совсѣмъ исчезнуть. Поэтому, прежде погруженія всего снимка въ растворъ, не мѣшаетъ, для предосторожности, сдѣлать опытъ надъ маленькимъ мѣстечкомъ, напр. уголкомъ фотографіи.

Записки Баварскаго Промышленнаго Музея (Mittheilungen des Bayr. Gewerbe-Museum) предлагаютъ слѣдующій способъ производить украшенія на вещахъ изъ слоновой кости. Данная поверхность покрывается лакомъ, распускающимся въ спирту, и на ней гравируется желаемый рисунокъ, который потомъ вытравляется жидкостью такого состава: 9 частей (по вѣсу) азотнокислой окиси серебра, растворенныхъ въ 40 частяхъ дестилированной воды. Жидкость оставляютъ дѣйствовать около получаса, осушаютъ вытравленное помощью пропускной бумаги и выставляютъ поверхность на нѣкоторое время подъ дѣйствіе солнечныхъ лучей. Затѣмъ лакъ удаляется съ поверхности посредствомъ спирта. Рисунки другаго цвѣта на слоновой кости можно получать такимъ же образомъ, употребляя въ вышеозначенной смѣси, вмѣсто серебряной соли, хлористое золото, или хлористую платину.

Рисунки, приложенные къ настоящему выпуску.

1. **«Весна» гравюра à l'eau forte И. И. Шишкина.** Изданіемъ этого эстампа надѣемся заслужить благодарность любителей гравюръ и почитателей нашего высокодаровитаго пейзажиста И. И. Шишкина, такъ какъ они уже давно не видали новыхъ работъ его въ этомъ родѣ Надѣливъ ихъ портфели значительнымъ числомъ своихъ образцовыхъ офортовъ, почтенный художникъ уже три года какъ не принимался за гравированіе, въ которомъ нѣтъ ему соперниковъ среди русскихъ артистовъ и найдется очень мало равносильныхъ съ нимъ мастеровъ между самыми иностранцами. Послѣднее произведеніе его гравировальной иглы, 51-ое по счету, относится къ концу 1882 г. Это—«Крымскій видъ», которымъ мы имѣли удовольствіе украсить первую книжку своего журнала за 1883 г. Однако, г. Шишкинъ настолько приверженъ къ аквафортному дѣлу и настолько сознаетъ свою силу въ немъ, что прекращеніе его занятій этимъ дѣломъ могло быть лишь временнымъ, вызваннымъ необходимостью сосредочиться на другихъ трудахъ. Дѣйствительно, едва только представилась къ тому возможность, г. Шишкинъ снова вооружился офортными инструментами и приготовилъ нѣсколько превосходныхъ гравированныхъ досокъ, въ намѣреніи издать оттиски съ нихъ въ видѣ альбома, подобнаго двумъ, уже выпущеннымъ имъ въ свѣтъ. Но уступивъ нашей просьбѣ, двѣ такія доски, и притомъ изъ числа самыхъ удачныхъ, онъ предоставилъ въ собственность Редакціи «Вѣстника изящныхъ искуствъ», которая и спѣшитъ представить одну изъ этихъ гравюръ вниманію своихъ подписчиковъ. Приложенный къ настоящей книжкѣ новый офортъ г. Шишкина, по нашему мнѣнію, съ которымъ, вѣроятно, согласится всякій, знающій толкъ въ гравюрахъ, превосходенъ во всѣхъ отношеніяхъ и можетъ, въ отношеніи достоинства, быть причисленъ къ самымъ мастерскимъ произведеніямъ подобнаго рода, когда-либо исполненныхъ рукою г. Шишкина. Онъ доказываетъ, что долгій отдыхъ отъ занятій гравюрою не только не уменьшилъ въ нашемъ безподобномъ аквафортистѣ его навыка въ ней, но и усилилъ искуство, съ какимъ онъ и прежде распоряжался средствами вытравной гравюры для правдивой и поэтической передачи эффек-

товъ природы. Второй, пріобрѣтенный нами офортъ г. Шишкина мы издадимъ впослѣдствіи.

2. «**Орфей и Эвридика**», **снимокъ съ картины В. П. Верещагина**. Картина эта—одно изъ самыхъ новѣйшихъ произведеній художника, біографическія свѣдѣнія о которомъ были помѣщены въ 4-ой книжкѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ» за 1883 годъ (Стр. 486). Взявъ для себя тэмою античную басню о невозвратной утратѣ Орфеемъ его возлюбленной Эвридики, которую онъ, съ большими препятствіями, успѣлъ-было спасти изъ аида, почтенный профессоръ разыградъ эту тэму на полотнѣ значительныхъ размѣровъ, со свойственными ему мастерствомъ рисунка и изяществомъ кисти. Суровый Харонъ, отталкивающій отъ берега Стикса ладью свою, печальная воздушная тѣнь Эвридики, простирающая свои руки къ покидаемому другу, и убивающійся горемъ Орфей вполнѣ соотвѣтствуютъ представченію, какое даетъ объ этихъ лицахъ древне-греческое сказаніе, а составленная изъ нихъ сцена прекрасно выражаетъ его смыслъ. Между поборниками господствующаго теперь реализма, безъ сомнѣнія, найдутся люди, которые поставятъ художнику въ вину идеализацію и нѣкоторую условность въ этой картинѣ какъ самыхъ фигуръ, такъ и околичностей; но мы, вопреки имъ, считаемъ заслугою г. Верещагина именно то, что онъ уберегся здѣсь отъ рабскаго подражанія натурѣ: подобные античные сюжеты нельзя иначе изображать, какъ въ характерѣ памятниковъ искуства, оставленныхъ намъ античнымъ міромъ, и слѣдовательно такъ, какъ сдѣлалъ это г. Верещагинъ. Нельзя также осуждать его за то, что онъ, наперекоръ общему направленію, заинтересовался не сценою изъ обыденной жизни, а миѳологическимъ сказаніемъ: каждый художникъ воленъ черпать содержаніе для своего творчества изъ любаго источника, лишь бы этотъ источникъ былъ ему доступенъ и приходился по-сердцу. Что въ такомъ отношеніи находился г. Верещагинъ къ баснѣ объ Орфеѣ и Эвридикѣ—это видно изъ всей композиціи и изъ деталей его произведенія. На послѣдней, бывшей весною нынѣшняго года, академической выставкѣ, картина эта была однимъ изъ наиболѣе выдающихся нумеровъ. Послѣ того она пріобрѣтена Академіею, на счетъ Высочайше пожалованныхъ средствъ на покупку работъ русскихъ художниковъ для провинціальныхъ музеевъ, но, за не состоявшимся еще распредѣленіемъ ново-купленныхъ съ этою цѣлью вещей между различными городами, еще не извѣстно, куда именно она поступитъ. Въ настоящее время находится она, въ числѣ другихъ образцовъ русской живописи, на антверпенской международной выставкѣ.

3. «**Босфоръ**», **снимокъ съ рисунка Л. Ф. Лагоріо.** Профессоръ Левъ Феликсовичъ Лагоріо принадлежитъ къ числу самыхъ значительныхъ у насъ представителей пейзажа—отрасли живописи, которою вообще имѣетъ право гордиться современная русская художественная школа. Въ произведеніяхъ этого художника, чрезвычайно разнообразныхъ по содержанію, тонкая наблюдательность и умѣнье брать для воспроизведенія живописные мотивы природы соединяются съ большимъ разумѣніемъ гармоніи красокъ и свободою фактуры. Въ послѣднее время, многоуваемый профессоръ съ особымъ предпочтеніемъ воспроизводитъ горныя мѣстности и эффекты моря, имѣвъ случай близко изучить тѣ и другіе во время недавнихъ путешествій своихъ на Кавказъ, на Черное море и въ Турцію. Съ равнымъ искуствомъ работаетъ онъ и масляными красками, и акварельными, чего нельзя сказать о многихъ нашихъ пейзажистахъ, ограничивающихся либо тѣмъ, либо другимъ способомъ исполненія. Поэтому рисунки г. Лагоріо уважаются любителями искуства не ме-

нѣе его картинъ. Одинъ изъ такихъ рисунковъ, исполненный спеціально для нашего журнала, воспроизведенъ въ фототипіи, приложенной къ настоящему выпуску. Изображая видъ Босфора въ утренній часъ, онъ, подобно многимъ другимъ произвеніямъ г. Лагоріо, составляетъ плодъ его воспоминаній о прошлогодней поѣздкѣ въ Константинополь.

Считаемъ неизлишнимъ сообщить краткія біографическія свѣдѣнія о почтенномъ профессорѣ. Сынъ итальянца, занимавшагося постъ неаполитанскаго консула въ Ѳеодосіи, Левъ Феликсовичъ родился въ этомъ городѣ 9-го декабря 1826 г. Общее образованіе онъ получилъ въ мѣстной гимназіи. Еще во время его пребыванія въ этомъ заведеніи проявились его рѣдкія художественныя способности, обратившія на него особенное вниманіе воспитателей и ѳеодосійскаго градоначальника, А. И. Казначеева, извѣстнаго въ то время любителя искуствъ, который, когда юноша окончилъ гимназическій курсъ, привезъ его въ Петербургъ для опредѣленія въ Академію. Поступивъ въ нее въ 1842 г. пенсіонеромъ предсѣдателя Общества поощренія художниковъ, Лагоріо находился въ числѣ учениковъ М. Н. Воробьева, а потомъ Б. П. Виллевальда. Въ 1847 и 1848 годахъ, за оказанные успѣхи въ искуствѣ, онъ получилъ отъ Академіи малую и большую серебряныя медали, въ 1849 г. былъ удостоенъ второстепенной золотой медали, за картину, изображавшую видъ въ окрестностяхъ Выборга, а въ слѣдующемъ году выпущенъ изъ Академіи съ званіемъ художника XIV класса и съ большою золотою медалью, полученною за видъ на Лахтѣ, близъ Петербурга. Эта послѣдняя награда, по обычаю, дала Лагоріо право на поѣздку за границу, въ качествѣ пенсіонера Академіи; но предварительно онъ былъ отправленъ на казенный счетъ на Кавказъ, гдѣ въ продолженіи года занимался изученіемъ горной природы, и затѣмъ уже, въ 1852 г., поѣхалъ въ Италію. Проведя здѣсь восемь лѣтъ въ усердномъ трудѣ, нашъ художникъ явился въ Петербургъ уже весьма искуснымъ мастеромъ, и за приведенныя съ собою картины: «Фонтанъ Аннибала въ Рокка-ди-Папа», «Капо-ди-Монте въ Сорренто» и «Понтинскія болота», былъ призналъ въ 1860 г. профессоромъ пейзажной живописи. Вскорѣ послѣ того, а именно въ 1862 г., онъ имѣлъ случай сдѣлать вторичную поѣзку на Кавказъ, въ свитѣ великаго князя Михаила Николаевича, причемъ ему привелось участвовать въ дѣлахъ противъ горцевъ. Съ того времени г. Лагоріо постоянно живетъ и работаетъ въ Петербургѣ, пользуясь заслуженною извѣстностью въ средѣ публики за свой талантъ и уваженіемъ всѣхъ, знающихъ его лично, за прекрасныя свойства своего характера. Въ прошедшемъ году, какъ мы уже сказали, г. Лагоріо посѣтилъ Черное море и Европейскую Турцію, будучи командированъ туда для снятія видовъ мѣстностей, ознаменованныхъ подвигами русской арміи въ послѣднюю войну съ турками. Съ подобною же цѣлью, онъ отправился нынѣшнимъ лѣтомъ въ Закавказье.

4 и 5. **«Этюды съ натуры», гравюры на деревѣ Н. И. Григоровой и А. Д. Кочуковой.** Помѣстить эти двѣ картинки въ нашемъ изданіи побуждаетъ насъ желаніе представить образцы того, до какихъ блестящихъ результатовъ доводитъ преподаваніе ксилографическаго искуства въ рисовальной школѣ Императорскаго Общества поощренія художествъ. Г-жи Григорова и Кочукова — ученицы этой школы и занимаются въ ея спеціальномъ классѣ гравированія на деревѣ, подъ руководствомъ извѣстнаго ксилографа Гогенфельдена. Прилагаемые здѣсь пейзажные этюды исполнены ими при пособіи фотографій, снятыхъ съ натуры, и несомнѣнно сви-

дѣтельствуютъ какъ о художественномъ чутьѣ молодыхъ художницъ при передачѣ формъ и свѣтовыхъ отношеній природы средствами политипажа, такъ и о значительной побѣдѣ ихъ надъ трудностями этихъ средствъ. Оба этюда были представлены исполнительницами на конкурсъ художественныхъ и художественно-промышленныхъ произведеній, происходившій въ нынѣшнемъ году въ названномъ Обществѣ, и, какъ лучшія изъ ученическихъ работъ по ксилографіи, участвовавшихъ въ конкурсѣ, увѣнчаны преміями имени Е. И. В. принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, причемъ г-жа Григорова получила первую премію, а г-жа Кочукова—вторую.

6. «**Крестьянинъ въ бѣдѣ**», **группа М. А. Чижова**. Въ ряду немногихъ художниковъ, поставившихъ себѣ задачей разрабатывать въ русской скульптурѣ реалистическія и національныя задачи, одно изъ первыхъ мѣстъ должно быть, безспорно, отведено автору настоящей группы, точно также какъ она сама должна быть названа одною изъ самыхъ выдающихся изъ числа его работъ. Съ рѣдкимъ искуствомъ, талантливый скульпторъ выразилъ въ этихъ двухъ фигурахъ характерные народные типы, вложилъ въ ихъ позу и экспрессію правдивое, непритворное горе и въ то же время уберегся отъ тривіальности, не перешелъ за границу условій, необходимыхъ во всякомъ истинно-художественномъ изваяніи: группа «Крестьянинъ въ бѣдѣ» въ высшей степени выразительна и живописна; такою она представляется со всѣхъ точекъ зрѣнія, и ея одноцвѣтность не мѣшаетъ ей производить впечатлѣніе, близкое къ впечатлѣнію живой дѣйствительности. Распространяться объ этомъ прекрасномъ произведеніи г. Чижова считаемъ, впрочемъ, излишнимъ, такъ какъ оно—вещь неновая, хорошо знакомая всѣмъ, слѣдившимъ за успѣхами русскаго искуства въ послѣдніе годы. Воспроизведенія ея были помѣщены во многихъ иллюстрированныхъ изданіяхъ, и если мы прилагаемъ здѣсь снимокъ съ нея, то преимущественно потому, что, будучи исполненъ фототипическимъ способомъ, онъ ближе передаетъ оригиналъ, чѣмъ ксилографія, въ которой до сего времени являлись изображенія этой группы.

Матвѣй Аѳанасьевичъ Чижовъ—художникъ еще во цвѣтѣ лѣтъ и таланта. Онъ родился въ московской губерніи, въ 1883 г., учился сначала въ московскомъ Училищѣ живописи и ваянія и довершилъ свое образованіе въ Академіи художествъ, отъ которой, во время прохожденія въ ней курса, получилъ второстепенную и большую серебряныя медали (въ 1858 и 1859 гг.) и обѣ высшія ученическія награды, малую и большую золотыя медали (въ 1865 и 1867 гг.). Послѣ того онъ путешествовалъ въ чужіе края, въ качествѣ пенсіонера правительства. Въ 1875 г. онъ признанъ былъ академикомъ скульптуры, въ 1875 г. удостоинъ золотой медали за экспрессію. Къ этимъ знакамъ признанія таланта и заслугъ, полученнымъ г. Чижовымъ въ отечествѣ, прибавилась въ 1878 г. награда, вторая почетная золотая медаль, присужденная ему въ 1878 г. международнымъ художественнымъ жюри парижской всемірной выставки. Продолжая неутомимо заниматься своимъ любимымъ искуствомъ, г. Чижовъ соединяетъ въ настоящее время эти занятія со службою при Императорскомъ Эрмитажѣ и съ преподавательскою дѣятельностью въ Центральной Школѣ техническаго рисованья барона Штиглица.

Отъ Редакціи.

Въ концѣ настоящей книжки читатели наши найдутъ начало сочиненія П. П. Семенова, подъ заглавіемъ: «Этюды по исторіи нидерландской живописи, на основаніи ея образцовъ, находящихся въ публичныхъ и частныхъ собраніяхъ Петербурга». Этотъ многолѣтній трудъ горячаго любителя и собирателя голландскихъ и фламандскихъ картинъ составляетъ плодъ его основательнаго знакомства съ литературою предмета, внимательнаго изученія картинныхъ галерей Европы и—что всего важнѣе—строгаго изслѣдованія всего того, что содержитъ въ себѣ наша столица по части произведеній нидерландскихъ живописцевъ не только въ Императорскомъ Эрмитажѣ, но и въ частныхъ собраніяхъ, отъ значительныхъ и до самыхъ небольшихъ. Поэтому надѣемся, что любители искуства отнесутся къ сочиненію г. Семенова съ интересомъ, какого оно заслуживаетъ. Въ немъ содержатся не только обстоятельныя систематическія свѣдѣнія о цѣломъ отдѣлѣ художественныхъ сокровищъ Петербурга, таившихся до сего времени по большей части въ совершенной неизвѣстности, но и полная исторія нидерландской живописи, обогащенная новыми фактами и поправками прежде-имѣвшихся данныхъ. Эти новые факты и выводы, безъ сомнѣнія, придадутъ труду г. Семенова высокую цѣну въ глазахъ самыхъ иностранцевъ, которые воспользуются его указаніями для исправленія біографій нидерландскихъ живописцевъ и введутъ въ обзоръ ихъ работъ матеріалъ, раскрытый и изслѣдованный нашимъ почтеннымъ сотрудникомъ.

Такъ какъ «Этюды» г. Семенова, представляютъ, въ своей совокупности, довольно значительный объемъ, то мы сочли за лучшее печатать ихъ не въ самыхъ книжкахъ своего журнала, а въ приложеніи къ нему, по 2—4 печатн. листа, такъ, чтобы потомъ изъ этого труда составилась особая книга.



КРЕСТЬЯНИНЪ ВЪ БѢДѢ.

Группа М. А. Чижова.

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ТРЕТІЙ

Выпускъ 4

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О. 2 лин. 7.
1885.



Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.



ПОГРЕБЕНІЕ МУЧЕНИЦЫ ВЪ КАТАКОМБАХЪ.

Картина А. А. Попова.



ПОЭЗІЯ И НАЧЕРТАТЕЛЬНЫЯ ИСКУСТВА

Сравнительно-эстетическій этюдъ Л. А. Саккетти.

I.

Область эстетики представляетъ весьма оживленную дѣятельность. Немало капитальныхъ произведеній, посвященныхъ разработкѣ этой науки, появилось за послѣднее время; но до сихъ поръ установилось лишь весьма немного пунктовъ, въ которыхъ писатели-эстетики сходятся между собою. По поводу самыхъ важныхъ изъ относящихся сюда вопросовъ существуетъ поразительное несогласіе, способное поколебать всякую надежду на возможность приблизиться къ истинѣ. Достаточно перелистовать любое сочиненіе по части эстетики, чтобы встрѣтить новое опредѣленіе прекраснаго, часто противорѣчущее другимъ опредѣленіямъ. Полное разногласіе господствуетъ по вопросамъ: въ чемъ заключается прекрасное, и гдѣ искать его—въ природѣ-ли, или въ искуствѣ, или же въ той и въ другомъ? Появляются книги, въ которыхъ о прекрасномъ нѣтъ и

помину; искуство разсматривается въ нихъ лишь съ исторической точки зрѣнія, причемъ обращается вниманіе только на условія, вліяющія, такъ или иначе, на художественное творчество. Наконецъ, попадаются произведенія, въ которыхъ принципіально устраняется вопросъ о прекрасномъ, какъ вопросъ праздный: область эстетики ограничивается только полемъ изящныхъ искуствъ, которыя, будто-бы, даже вовсе не имѣютъ своимъ назначеніемъ воспроизводить прекрасное.

Я не намѣренъ пока вдаваться въ разборъ мнѣній эстетиковъ, а хочу лишь констатировать фактъ ихъ разногласія, доходящаго до отрицанія самыхъ краеугольныхъ камней всего зданія эстетической науки. Сами эстетики сознаются въ ничтожности положительныхъ результатовъ, ими достигнутыхъ, и не считаютъ себя далеко ушедшими на пути развитія своей науки. Такъ, Фишеръ сознается, что «эстетика едва лишь начинается», а позднѣйшій писатель, Кёстлинъ, утверждаетъ, что, «не смотря на множество труда и умственныхъ силъ, потраченныхъ на эстетику, она еще не приведена къ состоянію, удовлетворительному въ отношеніи какъ формы, такъ и содержанія».

Хотя эстетическія проблемы занимали еще умы греческихъ философовъ, однако и до сихъ поръ не найденъ надежный путь, по которому, безъ опасности сбиться съ него, можно было бы пускаться въ изслѣдованія области прекраснаго. Чтобы доказать непригодность прежнихъ методовъ изслѣдованія, нужно было бы подвергнуть ихъ критическому анализу и логически опредѣлить преимущества предлагаемаго новаго метода. Но, къ счастію, блуждая столько времени, эстетика можетъ указать на тѣ пріемы, которые оказались на практикѣ наиболѣе пригодными, въ особенности, когда ими пользовались такіе геніи, какъ Аристотель и Лессингъ.

Ихъ методъ заключался въ томъ, что они принимали за исходную точку не предвзятую идею, а какое-либо художественное произведеніе, и на основаніи его строили свои теоріи. Исторія искуства засвидѣтельствовала важность результатовъ, къ которымъ привели изслѣдованія упомянутыхъ геніальныхъ мыслителей. Но такъ какъ, сверхъ нихъ, немало другихъ геніальныхъ людей занималось эстетикой, не оказывая, однако, столь же значительнаго вліянія на искуство, то можно предположить, что громадная заслуга Аристотеля и Лессинга въ области теоріи искуства зависитъ не отъ одной ихъ геніальности, но и отъ вѣрности ихъ метода.

Одинъ изъ современныхъ эстетиковъ, Людвигъ Эккардтъ, раз-

бирая въ началѣ своей книги: Vorschule der Aesthetik, B. I, S. 4 и 5, различные методы этой науки, укоряетъ Аристотеля и Лессинга за ненаучность ихъ пріемовъ. Нужно было имѣть серьезное возраженіе, чтобы возстать противъ такихъ авторитетовъ и ихъ метода, оправданнаго самой исторіей искуства—возраженіе, дѣйствительно, весьма основательное. «Отъ одной лишь случайности—пишетъ Эккардтъ—зависитъ то, что Лессингъ высказался по поводу того или другаго вопроса драматургіи; если бы данное художественное произведеніе не навело на это, то вопросъ остался бы неразрѣшеннымъ. Если же принять во вниманіе, что каждое художественное произведеніе, даже произведеніе величайшее, выростаетъ на почвѣ своего времени, то при такой зависимости отъ отдѣльныхъ художественныхъ явленій, будь они даже Лаокоономъ или ватиканскимъ Аполлономъ, весьма близка опасность установить односторонній законъ и остановить все будущее развитіе въ оцѣпенѣлой формѣ».

Сознавая недостатки метода Аристотеля и Лессинга, самъ Эккардтъ обращается къ иному, и высказываетъ взглядъ въ области эстетики, согласный съ его теистическимъ міросозерцаніемъ. Но на этой дорогѣ онъ подвергся опасности, отъ которой не избавилось большинство германскихъ философовъ-эстетиковъ, часто ссылающихся на нѣчто высшее. Такая ссылка лишь освящаетъ предметъ, окружаетъ его ореоломъ величія, но дѣлаетъ его тогда болѣе понятнымъ, когда это высшее доступно нашему пониманію. Обыкновенно бываетъ наоборотъ: это высшее начало, которымъ пользуются эстетики для построенія своихъ теорій, еще труднѣе доступно для пониманія, чѣмъ всевозможныя эстетическія тайны. Эстетики-теологи утверждаютъ, что прекрасное заключается въ божественномъ. Гегельянцы прекрасное видятъ въ абсолютной идеѣ. Самъ Эккардтъ предлагаетъ не менѣе туманное объясненіе прекраснаго, опредѣляя его такимъ образомъ: «Прекрасное есть побѣдоносное преодолѣніе дуализма; оно есть явленіе божественное, обусловленное гармоническимъ единствомъ духовнаго и чувственнаго» (см. Vorschule der Aesthetik. B. I, S. 93).

Подобныя объясненія и опредѣленія заставляютъ согласиться съ Лемке, не безъ ироніи замѣчающимъ, что они еще неопредѣленнѣе, чѣмъ самыя эстетическія проблемы, и что объясненіе, еще менѣе понятное, чѣмъ самое объясняемое, приноситъ мало пользы. Къ сожалѣнію, подобныя объясненія весьма часто встрѣчаются въ эстетикахъ вообще, а у нѣмецкихъ философовъ въ особенности.

Вмѣсто того, чтобы искать новаго метода, не лучше ли обратиться къ методу Аристотеля и Лессинга, громадное значеніе котораго въ области искуства засвидѣтельствовано самою исторіей,— исправивъ и дополнивъ, однако, ихъ пріемы, сообразно съ возраженіями, сдѣланными Эккардтомъ?

Замѣчанія Эккардта заключаютъ въ себѣ два пункта. Вопервыхъ, онъ обращаетъ вниманіе на опасность метода, берущаго за исходную точку своей теоріи отдѣльное художественное произведеніе. Въ этомъ случаѣ, отъ болѣе или менѣе удачнаго выбора будетъ зависѣть болѣе или менѣе удачный выводъ. Что же можетъ служить гарантіей этого удачнаго выбора? Не будетъ ли онъ зависѣть отъ одной случайности, которая, такимъ образомъ, станетъ руководить будущими судьбами искуства? Лессингъ выбралъ для своего сравненія поэзіи и живописи Лаокоона. По мнѣнію Эккардта, полученные Лессингомъ результаты, столь важные въ эстетикѣ, зависѣли отъ удачнаго выбора, и будь другой выборъ, успѣха не было бы. Вотъ отчего Эккардтъ возстаетъ противъ самаго метода. Но, чтобы предохранить послѣдній отъ неудачнаго исходнаго пункта, надо лишь брать не одно художественное произведеніе, а какъ можно большее число художественныхъ произведеній, подходящихъ къ изслѣдованію интересующаго вопроса. Такъ, напримѣръ, въ данномъ случаѣ, чтобы опредѣлить границы поэзіи и живописи, не подвергаясь опасности выбора неудачныхъ художественныхъ произведеній, служащихъ за исходный пунктъ изслѣдованія, слѣдуетъ сравнивать по возможности всѣ произведенія, или, по крайней мѣрѣ, наибольшее число произведеній поэзіи и живописи, имѣющихъ одинаковое содержаніе. Самъ Лессингъ, въ своемъ «Лаокоонѣ», не ограничился сравненіемъ одного Лаокоона въ поэзіи и скульптурѣ, но обратился и къ другимъ произведеніямъ. Вовторыхъ, противъ разбираемаго метода Эккардтъ возражаетъ, что каждое художественное произведеніе есть продуктъ своего времени, вслѣдствіе чего выводы сдѣланнаго изслѣдованія относительно даннаго художественнаго произведенія не могутъ имѣть значенія вѣчнаго, непреложнаго закона. Какъ ни было бы геніально художественное произведеніе, взятое за исходную точку, та дань, которую оно платитъ несовершенствамъ и заблужденіямъ своего времени, исказитъ вѣрность теоріи, построенной на этомъ художественномъ произведеніи. Чтобы устранить этотъ недостатокъ метода, слѣдуетъ брать не одно, а, по возможности, всѣ, или, по крайней мѣрѣ, наибольшее число художественныхъ произведеній,

имѣющихъ одинаковый сюжетъ и созданныхъ разными художниками, жившими въ разныя историческія эпохи. Сравненіе такихъ произведеній дастъ возможность замѣтить, чтò въ нихъ явилось, какъ элементъ случайный, наносный, зависящій отъ того или другаго преходящаго обстоятельства, отъ той или другой исторической эпохи и обусловленной ею общественной атмосферы, и чтò составляетъ независимую ни отъ какихъ посторонних условій суть эстетическаго интереса.

Такимъ образомъ, сравнительная эстетика станетъ опираться на точные историческіе факты, и исторія искуства будетъ играть роль постоянной руководительницы и наставницы эстетики. При накопленіи новыхъ произведеній, будутъ, конечно, постоянно измѣняться выводы и законы эстетики. Но вѣдь эта наука и не имѣетъ претензіи достигать такихъ же точныхъ и неизмѣнныхъ истинъ, какъ, напримѣръ, математика. Задача ея—стремиться и, по возможности, приблизиться къ истинѣ, и это ей можетъ удасться только въ союзѣ съ исторіей искуства, піонеромъ въ прогрессѣ котораго является не сухая теоретика, а живой творческій духъ геніальнаго художника. Дѣло эстетики—лишь резюмировать то, что находитъ геній, руководимый вдохновеніемъ. Онъ можетъ создавать прекрасное въ совершенно новыхъ, не угаданныхъ теоріей областяхъ, и часто вопреки ея законамъ. Оттого теоріи искуства приходится быть какъ можно болѣе чуткою къ тому, чтò совершается въ исторіи искуства, быть готовой постоянно измѣнять слишкомъ поспѣшно выведенные законы и никогда не уставать въ дальнѣйшемъ стремленіи приблизиться къ истинѣ.

Важность сравнительнаго метода уже вполнѣ признана въ другихъ областяхъ знанія. Въ эстетикѣ его начали признавать лишь въ самое послѣднее время. Прежде, между писателями, господствовало принципіальное нерасположеніе къ нему. Жанъ-Поль Рихтеръ [1]) возстаетъ противъ всякихъ параллелей, проведенныхъ между поэзіей и философіей, или поэзіей и образовательными искуствами, не смотря на то, что подобныя параллели, какъ онъ самъ замѣчаетъ, проводилъ одинъ изъ величайшихъ писателей-эстетиковъ, а именно Шиллеръ. Онъ замѣчаетъ, что подобныя параллели будто-бы такъ же безполезны, какъ если бы, изъ сравненія танцовальнаго искуства съ фехтованіемъ, выводили, что въ первомъ болѣе двигаются ноги, а во второмъ руки. Но это воз-

---

[1]) «Vorschule der Aesthetik», B. I, S. XVIII.

раженіе имѣетъ силу лишь при произвольномъ, случайномъ и одностороннемъ сравненіи двухъ соприкасающихся областей. Можно возразить Рихтеру, что нельзя лучше узнать сущность, напримѣръ, танцовальнаго искуства, какъ чрезъ сравненіе его со всѣми прочими движеніями человѣческаго тѣла. Поэтому правъ Готшаль [1]), опровергающій замѣчаніе Ж. П. Рихтера словами Спинозы, что каждое опредѣленіе есть отрицаніе, изъ чего слѣдуетъ, что каждое отрицаніе есть въ свою очередь опредѣленіе. Указывая на то, чѣмъ одно искуство отличается отъ другаго, въ чемъ оно уступаетъ другимъ, сравнительный методъ освѣщаетъ границы дѣятельности художниковъ разныхъ профессій, намѣчая точно предѣлы ихъ областей.

Указаніе на границы искуствъ, на сущность ихъ областей, представляется дѣломъ настоятельной необходимости для современной художественной дѣятельности. Послѣдняя иногда щеголяетъ смѣлыми попытками выходить изъ границъ своего искуства и вторгаться въ чуждыя ей области. Какъ во времена Лессинга, такъ и теперь, нѣкоторые литераторы, въ своихъ описаніяхъ внѣшности героевъ, хотятъ соперничать съ живописью, изображая всѣ детали. Живописцы нерѣдко рисуютъ сцены, совершенно непонятныя безъ ярлыка, указывающаго, что̀ означаетъ картина, которая такимъ образомъ свидѣтельствуетъ, что нарисованныя лица сами неспособны дать о себѣ ясное, полное понятіе. Слѣдовательно, въ такихъ картинахъ есть нѣчто, не поддающееся кисти художника. Наконецъ, въ музыкѣ мы встрѣчаемся съ такъ называемой программной школой: она точнымъ, прозаическимъ языкомъ сообщаетъ намъ, что композиторъ хотѣлъ этими звуками изобразить тотъ или другой предметъ, хотя иногда мы рѣшительно не въ состояніи замѣтить ни малѣйшей аналогіи между пьесой и содержаніемъ, оповѣщеннымъ программой.

Дѣло сравнительной эстетики—доказать, что неудача художественнаго произведенія, перешедшаго границы своего искуства, заключается не въ недостаткахъ техники, не осилившей трудностей задачи, а въ посягательствѣ на невозможное. Отдѣлить отъ невозможнаго возможное, выяснить сущность области каждаго искуства,—въ этомъ заключается положительное значеніе сравнительнаго метода въ области художествъ.

Для наибольшей наглядности сравненія особенно пригодны художественныя произведенія съ одинаковымъ сюжетомъ. Слѣдя

[1]) Poëtik B. I, S. 33.

за тѣмъ, что̀ изображаетъ въ этомъ случаѣ каждое искуство, мы можемъ уяснить себѣ, въ чемъ заключаются преимущества и недостатки этого искуства въ сравненіи съ остальными.

Важность сравненія художественныхъ произведеній съ одинаковымъ содержаніемъ, но созданныхъ разными авторами, жившими въ разныя историческія эпохи, указана Морицомъ Карьеромъ въ его книгѣ: «Die Poësie, ihr Wesen und ihre Formen», S. VI. Онъ предлагаетъ провести параллели между произведеніями на разные сюжеты, каковы: Прометей, Медея, Ромео и Юлія, Донъ-Жуанъ, Фаустъ, созданными поэтами, принадлежавшими различнымъ національностямъ и жившими въ разныя историческія времена.

Но указывая, такимъ образомъ, на матеріалы для сравненія, Карьеръ игнорируетъ обработку тѣхъ же самыхъ сюжетовъ въ другихъ искуствахъ. Прометей, Медея, Донъ-Жуанъ, Ромео и Юлія и Фаустъ вдохновляли не однихъ поэтовъ: живописцы, скульпторы и музыкальные композиторы неоднократно брали перечисленные сюжеты тэмами для своихъ произведеній, и идеи этихъ поэтическихъ созданій олицетворяли съ помощью мрамора и красокъ, а настроенія, навѣваемыя этими идеями, выражали музыкальными звуками.

Чрезъ сравненіе подобныхъ произведеній разныхъ искуствъ на одинаковые сюжеты, всего лучше выяснятся особенности и области поэзіи, музыки и образовательныхъ художествъ.

Исторія искуствъ даетъ обширный матеріалъ для подобныхъ параллелей. Встрѣчаются сюжеты, воплотившіеся въ произведеніяхъ всѣхъ пяти искуствъ. Отъ сравненія произведеній на такіе сюжеты можно ожидать наиболѣе широкихъ, общихъ законовъ эстетики, которые помогутъ выяснить самую сущность искуства. Сравненія произведеній на одинаковые сюжеты, послужившіе тэмами для художниковъ не всѣхъ искуствъ, а только нѣкоторыхъ, помогутъ установить болѣе частные законы и провести границы между каждымъ изъ сравниваемыхъ искуствъ.

Установленіе границъ между искуствами имѣютъ задачей знаменитая книга Лессинга: «Лаокоонъ», и менѣе знаменитое, но весьма интересное, явившееся въ болѣе недавнее время, изслѣдованіе Амброса, подъ названіемъ: «Die Grenze der Musik und Poësie». Но эти труды далеко не исчерпываютъ всей области сравнительной эстетики. Лессингъ проводитъ границы между поэзіей и образовательными искуствами, Амбросъ — между поэзіей и музыкой. Установленіе границъ образовательныхъ искуствъ между со-

бою и сравненіе ихъ съ музыкой не вошли въ кругъ изслѣдованій упомянутыхъ писателей. Мнѣнія ихъ высказаны на основаніи не систематическаго сравненія всѣхъ произведеній, допускающихъ проводимыя ими параллели. Поэтому, не смотря на всю важность мнѣній, высказанныхъ этими писателями, въ особенности Лессингомъ, мнѣнія эти допускаютъ нѣкоторыя поправки и дополненія, число которыхъ, вѣроятно, будетъ возростать по мѣрѣ развитія сравнительной эстетики.

Такъ какъ художники берутъ сюжеты для своихъ произведеній изъ библіи, миѳологіи, исторіи, современной будничной жизни общества и изъ природы, то всю громадную массу различныхъ художественныхъ произведеній съ одинаковыми сюжетами можно раздѣлить на произведенія: a) библейскія, b) миѳологическія, c) историческія, d) жанровыя и e) ландшафтныя.

Библейскіе сюжеты получили наибольшую разработку со стороны искуствъ. Такъ, напримѣръ, идея Христа воплотилась во всѣхъ пяти искуствахъ. Она создала особенности христіанской архитектуры [1]). Личность Христа изображена несчетное число разъ въ скульптурѣ и живописи; она воспѣта въ поэзіи (напримѣръ, въ «Мессіадѣ» Клопштока), и его подвигъ прославленъ величественнымъ музыкальнымъ гимномъ («Мессія» Генделя). Нѣкоторые миѳологическіе сюжеты, какъ напримѣръ: Прометей, Эдипъ, Антигона, Орестъ и другіе, получили разработку въ четырехъ искуствахъ: въ поэзіи, музыкѣ, скульптурѣ и живописи. Историческіе сюжеты, преимущественно разрабатываемые поэзіей и живописью, иногда встрѣчаются и въ музыкѣ; такъ, напримѣръ, Эгмондтъ послужилъ тэмою для поэта, музыканта и живописца (Гёте, Бетховена, Галлѐ). Красоты природы преимущественно воспѣваются поэтами и изображаются живописью. Но иногда и музыка, какъ, напримѣръ, «пасторальная симфонія» Бетховена, берется за этотъ сюжетъ. Музыкальный ландшафтъ есть явленіе весьма недавнее. Поэзія же и живопись, начавъ изображать природу гораздо раньше, могутъ представить весьма интересную параллель историческаго развитія ландшафта въ обоихъ этихъ искуствахъ. Сцены изъ обыденной жизни изображаются поэзіей и живописью. Въ этой области всего менѣе можно встрѣтить одинаковыхъ тэмъ, получившихъ разработку въ

---

[1]) Дѣло сравнительной эстетики—разъяснить, способна ли архитектура выражать идею Христа, или идею Богородицы, и какія особенности налагаетъ на это искуство то или другое религіозное міросозерцаніе.

двухъ, а тѣмъ болѣе въ трехъ искуствахъ. Но одинаковыя жанровыя сцены часто изображаются нѣсколькими поэтами и нѣсколькими живописцами. Стоитъ бросить взглядъ, напримѣръ, на любую галерею картинъ нидерландской школы, чтобы встрѣтить множество произведеній разныхъ художниковъ съ одинаковымъ сюжетомъ. Произведенія одного и того же искуства, но созданныя разными художниками, бравшимися за изображеніе одного и того же сюжета, представляютъ тоже весьма интересный матеріалъ для сравненія.

Послѣднее въ такомъ случаѣ даетъ возможность наглядно опредѣлить различіе духа историческихъ эпохъ, въ которыя жили эти художники, и особенности ихъ индивидуальнаго характера. На важность сравненія произведеній одного и того же искуства, созданныхъ на одну и ту же тэму разными художниками, обратилъ вниманіе Тэнъ, въ своей книгѣ: «Объ идеалѣ въ искуствѣ», проводя параллель между Ледою Ліонардо да-Винчи, Микеля Анжело и Корреджо [1]). Тэнъ имѣлъ въ виду преимущественно интересъ историческій и біографическій. Вопросъ о томъ, кто создалъ лучшую Леду, онъ оставилъ неразрѣшеннымъ: въ данномъ случаѣ, дѣйствительно, трудно на него отвѣтить, такъ какъ сраввались произведенія трехъ величайшихъ художниковъ. Сравненіе же геніальныхъ произведеній съ произведеніями болѣе или менѣе талантливыми можетъ повести къ выясненію спеціально-эстетическихъ вопросовъ: въ чемъ заключается геніальность или талантливость тѣхъ и другихъ художниковъ, каковы ихъ преимущества и каковы недостатки?

Въ виду важности подобныхъ параллелей, я намѣренъ предложить нѣсколько этюдовъ по сравнительной эстетикѣ. Для начала я предлагаю обзоръ результатовъ, полученныхъ Лессингомъ въ его «Лаокоонѣ», и напомню о дополненіяхъ и исправленіяхъ, сдѣланныхъ другими писателями, въ границахъ, проведенныхъ Лессингомъ между поэзіей и образовательными искуствами. Я разберу различныя объясненія патетическаго и трагическаго въ поэзіи и образовательномъ искуствѣ и разсмотрю причины, по которымъ изображенія страданія доставляютъ эстетическое наслажденіе и не мѣшаютъ, напримѣръ, Лаокоону быть образцомъ красоты высокаго достоинства.

---

[1]) Было бы интересно провести сравненіе между Ледою другихъ живописцевъ, а также въ скульптурѣ.

II.

Книга Лессинга «Лаокоонъ» имѣетъ громадное значеніе. Въ этомъ сочиненіи указанъ одинъ изъ самыхъ важныхъ законовъ поэзіи и образовательныхъ искуствъ. Гёте признавалъ за «Лаокоономъ» Лессинга значительное вліяніе на все свое художественное развитіе. Гердеръ, строгій критикъ Лессинга, видѣлъ въ его «Лаокоонѣ» сліяніе трехъ музъ: философіи, поэзіи и искуства. Къ сожалѣнію, трудъ Лессинга остался не оконченнымъ, и его намѣреніе—провести границы между всѣми искуствами—не осуществилось. Исходя изъ сравненія Лаокоона въ поэзіи и скульптурѣ, онъ проводитъ границы между поэзіей и живописью, причемъ подъ живописью разумѣетъ образовательныя искуства вообще, а подъ поэзіей—искуства, подражающія дѣйствію, какъ онъ самъ говоритъ въ своемъ предисловіи. Все-таки установленіе границъ поэзіи и живописи представляютъ главную цѣль Лессинга. Но самый выборъ сравненія поэтическаго произведенія съ скульптурнымъ не можетъ быть названъ удачнымъ. Впрочемъ, Лессингъ часто оставляетъ Лаокоона и беретъ для сравненія поэзіи и живописи другіе примѣры. Сдѣланные имъ выводы теперь не могутъ быть принимаемы безусловно. Но прежде, чѣмъ перечислить всѣ недостатки Лессингова «Лаокоона» и сообщить поправки и дополненія, сдѣланныя писателями, современными Лессингу, а также позднѣйшей эстетикою, я представлю сжатое резюмѐ тѣхъ результатовъ, которые получилъ Лессингъ чрезъ сравненіе произведеній поэзіи съ образовательными искуствами.

Зародышъ сравнительной эстетики заключается въ извѣстномъ афоризмѣ Симонида: «живопись есть нѣмая поэзія, а поэзія есть говорящая живопись». Плутархъ замѣчаетъ, что точно такъ же можно назвать поэзію, въ отношеніи оркестрики, говорящимъ танцовальнымъ искуствомъ, а послѣднее—нѣмою поэзіею. Шлегель называлъ музыку застывшей архитектурой, а архитектуру замерзшею музыкой. Такія изреченія, не смотря на все свое остроуміе, только фигурально намекаютъ на черты сходства между сравниваемыми искуствами, но не выясняютъ ихъ особенностей и лишь способствуютъ смѣшенію ихъ границъ. Слова Симонида весьма долго служили закономъ для поэтовъ и живописцевъ. Первые старались рисовать словами, вторые разсказывать предметами и лицами, изображенными

въ картинахъ. Въ результатѣ получались скучныя описанія у поэтовъ и туманныя аллегоріи у живописцевъ. Противъ такого вторженія въ чуждыя данному искуству области, противъ подобнаго несоблюденія границъ между поэзіей и образовательными искуствами, возсталъ Лессингъ. Онъ доказалъ въ своемъ «Лаокоонѣ», что особенности матеріаловъ этихъ искуствъ, изъ которыхъ одно создаетъ свои произведенія во времени, а другое въ пространствѣ, обусловливаютъ и особенности воспроизведенія ихъ сюжетовъ, отчего нѣкоторыя тэмы болѣе соотвѣтствуютъ поэзіи, а другія—образовательнымъ искуствамъ. Если же поэзія и образовательныя искуства изображаютъ одинъ и тотъ же сюжетъ, то способъ такого изображенія долженъ руководствоваться особыми, каждому искуству порознь присущими законами. Лессингъ вывелъ эти законы, сравнивая поэтическія произведенія съ произведеніями образовательныхъ искуствъ, преимущественно же статую Лаокоона съ отрывкомъ изъ Энеиды Виргилія, изображающимъ тотъ же сюжетъ, и обозначилъ границы разсматриваемыхъ имъ искуствъ въ весьма рѣзкой формулѣ, недостатокъ которой, какъ это будетъ видно далѣе, происходитъ именно отъ излишней строгости въ разграничиваніи областей. Выведенные Лессингомъ законы были плодомъ всего его эстетическаго воззрѣнія на сущность искуства и красоты.

Одно изъ главныхъ убѣжденій Лессинга состояло въ томъ, что цѣль искуства есть не назиданіе, не нравственное улучшеніе, а воспроизведеніе прекраснаго. Если же оно достигнуто художникомъ, то благотворное вліяніе на нравственность получается само собою. Высказывая этотъ взглядъ, онъ противодѣйствовалъ всякимъ тенденціознымъ примѣсямъ въ искуствѣ и способствовалъ стремленію только къ прекрасному, утверждая, что «конечная цѣль искуства есть наслажденіе». Это наслажденіе Лессингъ понималъ какъ созерцаніе красоты, а не какъ холодное сравненіе точной копировки съ взятою моделью, и поэтому требовалъ, чтобы художникъ не только *прекрасно рисовалъ*, но и *рисовалъ* бы *прекрасное*. Онъ понималъ красоту въ смыслѣ Винкельмана, выработавшаго свое понятіе о ней изученіемъ греческаго искуства, преимущественно скульптуры.

Все стремленіе греческой культуры заключалось въ полномъ равновѣсіи, достигаемомъ равномѣрнымъ развитіемъ всѣхъ частей тѣла и всѣхъ сторонъ духа. Гимнастика культивировала тѣло, музыка - душу. Физическая красота грековъ отразилась въ ихъ скульптурѣ, духовная—въ ихъ поэзіи. Послѣдняя какъ-бы свидѣ-

тельствуетъ, что̀ должны были бы чувствовать, думать и дѣлать эти прекрасныя мраморныя тѣла. Подобно тому, какъ греческая красота заключалась въ равновѣсіи тѣла и духа, другими словами, формы и содержанія, такъ нравственность грековъ обусловливалась равновѣсіемъ духовныхъ силъ. Это моральное равновѣсіе въ сущности было тѣмъ покоемъ, который эпикурейцы называли атараксіей, а стоики—апатіей. Создавая типы боговъ, греческіе художники надѣляли ихъ тѣмъ душевнымъ спокойствіемъ, въ которомъ заключалась высшая греческая духовная красота. Винкельманъ преимущественно выработалъ свою идею красоты на подобныхъ скульптурныхъ произведеніяхъ грековъ. Онъ не зналъ того реализма, въ который впали потомъ греки, изображая людей, а иногда даже, боговъ, какъ это доказали позднѣйшія изслѣдованія, напримѣръ, открытіе пергамскихъ мраморовъ.

Винкельманъ утверждаетъ, что «общій признакъ греческаго мастерскаго произведенія есть простота и тихое величіе, какъ въ положеніи, такъ и въ выраженіи. Подобно глубинѣ морской, всегда спокойной, какъ ни бушевала бы поверхность, выраженіе греческихъ фигуръ, при всѣхъ ихъ страстяхъ, свидѣтельствуетъ о великой, серьезной, степенной душѣ» [1]). По мнѣнію того же Винкельмана, «душа понятнѣе при сильныхъ страстяхъ; но она велика и благородна въ состояніи единства и покоя» [2]).

Греческіе художники, желая придать величіе и благородство своимъ богамъ, надѣляли ихъ безмятежнымъ покоемъ. Къ тому же самому приводило грековъ стремленіе къ высшему идеалу въ изображеніи ихъ божествъ,—къ тому идеалу, въ которомъ они олицетворяли самую сущность своихъ религіозныхъ представленій. «Чѣмъ спокойнѣе положеніе тѣла—пишетъ Винкельманъ,—тѣмъ способнѣе оно выразить настоящій характеръ души: во всѣхъ положеніяхъ, значительно уклоняющихся отъ спокойнаго, душа находится въ насильственномъ состояніи» [3]). Поэтому красоту Винкельманъ сравниваетъ съ «чистѣйшей водой», которая, чѣмъ менѣе имѣетъ вкуса, тѣмъ чище и тѣмъ здоровѣе. Идеально-прекрасное заключается въ той общности, въ той отвлеченной, никакому реальному положенію не соотвѣтствующей формѣ, которая чужда всякой опредѣленной, индивидуальной характеристичности, всякой точной психологической экспрессіи.

---

[1]) Über die Nachahmung der alten Kunstwerke, S. 31.

[2]) Тамъ же, стр. 33.

[3]) Тамъ же.

Такое понятіе о прекрасномъ можно было почерпнуть изъ односторонняго изученія греческихъ статуй, изъ которыхъ, дѣйствительно, бо̀льшая часть, если изображаетъ боговъ, находится въ состояніи покоя и не проявляетъ на лицахъ никакого опредѣленнаго выраженія.

Далѣе я буду имѣть случай указать на исправленіе подобнаго взгляда на красоту, сдѣланное современной эстетикой, опирающейся на болѣе многочисленные факты, чѣмъ тѣ, которыми располагалъ Винкельманъ. Пока замѣчу лишь, что его взгляды, не смотря на свою односторонность, а, слѣдовательно, и ошибочность, имѣли все-таки въ высшей степени благотворное вліяніе на искуство его времени. Устанавливая идею красоты въ той упрощенной идеализаціи, въ силу которой все характеристически-индивидуальное устраняется, давая мѣсто наибольшей общности, чистотѣ и всеобъемлемости типа, Винкельманъ возсталъ противъ вычурности, изысканности, обилія прикрасъ и отсутствія изящной простоты въ стилѣ рококо, царившемъ, благодаря французскому авторитету, въ европейскомъ вкусѣ.

То, что Винкельманъ установилъ въ теоріи, Лессингъ провелъ въ жизнь. Онъ разгромилъ направленіе искуства, процвѣтавшаго подъ опекой версальскаго меценатства, и установилъ законы, діаметрально-противоположные французской эстетикѣ.

Въ ней еще со времени Буало̀ установилось мнѣніе, что достоинство художественнаго произведенія основано на мастерствѣ и точности копировки. Благодаря вѣрности подражанія, училъ Буало̀, всякое вѣрно переданное чудовище можетъ представлять глазамъ пріятное зрѣлище [1]). Хотя Буало̀ жилъ цѣлымъ столѣтіемъ раньше Лессинга, однако теорія перваго продолжала царить во Франціи и въ XVIII в. Современникъ Лессинга, Баттё, рекомендуетъ молодымъ людямъ учить «L'art poetique» Буало̀ наизусть. Значеніе имитаціи въ искуствѣ Баттё увеличиваетъ еще болѣе. Доведя до крайности ученіе Аристотеля, утверждавшаго, что предметы ужасные могутъ нравиться въ подражаніи, благодаря свойству человѣческой природы наслаждаться упражненіемъ своей по-

---

[1]) По словамъ Буало̀:

«Il n'est pas de serpent, ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable».

знавательной способности, Баттё приходитъ къ тому убѣжденію, что будто-бы предметы страшные и некрасивые наиболѣе соотвѣтствуютъ эстетическому созерцанію въ художественномъ изображеніи. Этотъ парадоксъ онъ доказываетъ, основываясь на корыстныхъ инстинктахъ человѣческой природы, возбуждающихся при пріятныхъ зрѣлищахъ и оскорбляющихся невозможностью ихъ присвоить, такъ какъ искуство даетъ лишь одинъ призракъ реальныхъ вещей. При созерцаніи же предметовъ непріятныхъ, воспроизведенныхъ искуствомъ, никакого корыстнаго влеченія не возбуждается, и остается одно чистое восхищеніе виртуозностію художника.

Совершенно обратнымъ образомъ смотритъ на значеніе подражанія въ искуствѣ Лессингъ. Онъ объясняетъ изображенія некрасивыхъ предметовъ въ искуствѣ лишь однимъ тщеславіемъ художниковъ: такія художественныя произведенія привлекаютъ вниманіе одною ловкостію въ копировкѣ, такія картины интересны не красотою, на нихъ изображенной, а вѣрностію имитаціи, свидѣтельствующей о техническомъ мастерствѣ кисти. Образовательныя искуства, по мнѣнію Лессинга, имѣютъ средства изображать и прекрасное, и безобразное; но если имъ подобаетъ быть искуствами изящными, то они должны воспроизводить лишь прекрасное.

Прилагая эти соображенія къ группѣ Лаокоона, Лессингъ говоритъ: «Художникъ заботился о выраженіи высшей красоты при условіи тѣлесной боли. Во всей своей жестокой силѣ, эта боль несовмѣстима съ красотой: поэтому онъ долженъ былъ ослабить ее. Крикъ онъ долженъ былъ превратить въ стоны, не потому, чтобы крикъ обличалъ неблагородную душу, но потому, что онъ искажаетъ лицо неблагообразнымъ выраженіемъ. Стоитъ только представить себѣ въ мысляхъ Лаокоона съ раскрытымъ для крика ртомъ, чтобы понять сказанное. Заставьте только его кричать, и судите: то былъ образъ, внушавшій состраданіе, ибо въ немъ боль соединилась съ красотой; теперь же это—непріятная, отвратительная фигура, отъ которой охотно отвернешься, потому что видъ боли возбуждаетъ неудовольствіе, если красота не приходитъ на помощь, чтобы превратить это неудовольствіе въ сладкое чувство состраданія. Одно широкое открытіе рта,—не говоря уже о томъ, какое насильственное и непріятное выраженіе получили бы и другія части лица,—есть въ живописи пятно, а въ ваяніи углубленіе, производящее самое отталкивающее впечатлѣніе» [1]).

---

[1]) «Лаокоонъ», стр. 14 и 15.

Примѣнимо-ли все сказанное къ Лаокоону въ поэзіи?

Въ своей Энеидѣ, Виргилій говоритъ о Лаокоонѣ: «Тщетно терзаемъ, пронзительный стонъ ко звѣздамъ онъ подъемлетъ». Для такого пронзительнаго стона необходимо широкое отверстіе рта, и поэтъ нисколько не смущался мыслью понизить красоту созданнаго имъ образа. У поэтовъ, кричащіе люди выводятся даже на сцену, какъ, напримѣръ, Геркулесъ и Филоктетъ у Софокла. Поэзія не только рѣшается портить красоту созданныхъ ею образовъ, позволяя имъ кричать, но даже смѣло изображаетъ безобразное само по себѣ, а не обезображенное лишь какимъ-нибудь случайнымъ явленіемъ, напримѣръ, крикомъ. Для доказательства, Лессингъ приводитъ Терсита въ Иліадѣ Гомера.

И такъ, безобразное само по себѣ, или красота, обезображенная чѣмъ-либо, неумѣстны въ живописи, но возможны въ поэзіи.

Причина, по которой безобразное не понижаетъ эстетическаго достоинства поэтическаго произведенія, а портитъ пластическое, заключается, по мнѣнію Лессинга, въ томъ, что поэзія изображаетъ предметы, описывая ихъ послѣдовательно, по частямъ, и такимъ образомъ даетъ лишь весьма неясное представленіе о цѣломъ; пластическое же искуство открываетъ взору предметъ во всей совокупности его частей, которыя оскорбляютъ эстетическое чувство, если не обнаруживаютъ сочетанія, сообразнаго съ законами красоты. При слушаніи или чтеніи поэтическаго произведенія не возникаетъ цѣльнаго образа, а являются въ послѣдовательномъ порядкѣ лишь части этого образа. Оттого поэтическій образъ далеко не такъ ясенъ нашимъ духовнымъ очамъ, какъ предметъ, изваянный или нарисованный, цѣликомъ доступный непосредственному воспріятію посредствомъ зрѣнія. Въ то время, какъ мы слѣдимъ за описаніемъ той или другой части изображаемаго поэзіей образа, описанныя прежде части успѣваютъ изгладиться изъ нашей памяти; между тѣмъ онѣ всѣ остаются на лицо въ произведеніяхъ образовательнаго искуства.

Это отличіе поэзіи отъ живописи зависитъ отъ особенностей матеріала каждаго изъ искуствъ. Живопись употребляетъ краски, которыми рисуетъ изображеніе предмета, занимающаго извѣстное пространство и представляющагося взорамъ зрителя во всей совокупности своихъ частей. Поэзія употребляетъ слова, которыя, слѣдуя одно за другимъ въ продолженіи извѣстнаго времени, не показываютъ слушателю, или читателю, предмета заразъ, но изла-

гаютъ его по частямъ, переходя отъ одной къ другой въ извѣстной послѣдовательности времени.

Вслѣдствіе этого, поэзія не можетъ соперничать съ живописью въ изображеніи предметовъ. Въ живописи оно несравненно яснѣе, реальнѣе, въ поэзіи же болѣе или менѣе туманно, неопредѣленно. Вотъ почему безобразное въ поэзіи не такъ оскорбляетъ эстетическое чувство, какъ въ живописи, гдѣ оно рѣжетъ глаза всею силою совокупнаго, одновременнаго изображенія всѣхъ дисгармонизующихъ частей своихъ. Слабость поэзіи въ дѣлѣ конкретнаго изображенія предметовъ даетъ ей возможность повѣствовать о безобразномъ; но тотъ же самый недостатокъ мѣшаетъ ей воспроизвить прекрасныя тѣла. Какъ бы она ни старалась изобразить, напримѣръ, красивое лицо, она не въ силахъ сдѣлать это такъ ясно и опредѣленно, какъ живопись. Въ этомъ отношеніи, поэзія уступаетъ пальму первенства пластическимъ искуствамъ.

Если поэзія можетъ браться за изображеніе безобразнаго, вслѣдствіе своей неспособности давать о немъ вполнѣ наглядное представленіе, если она не способна воспроизводить красивыя тѣла съ достаточною опредѣленностью, въ чемъ же заключается ея область?

Лессингъ отвѣчаетъ на этотъ вопросъ указаніемъ на пріемы Гомера.

Въ Иліадѣ, вмѣсто описанія предметовъ, разсказывается о постепенномъ ихъ возникновеніи, или же сообщается о производимомъ ими впечатлѣніи на зрителей. Такъ, напримѣръ, Гомеръ не описываетъ намъ самаго щита Ахиллеса, а постепенное его производство въ мастерской Гефеста. Вмѣсто повѣствованія о красотѣ Елены, Гомеръ указываетъ на впечатлѣніе, которое испытали старцы Иліона при видѣ ея на городской стѣнѣ.

На основаніи всѣхъ этихъ соображеній, Лессингъ устанавливаетъ законъ, вообще сохраняющій свое значеніе въ эстетикѣ и до настоящаго времени. Этотъ законъ заключается въ слѣдующемъ: «Живопись должна изображать предметы, тѣла, а поэзія—дѣйствія».

Вспомнивъ, что Лессингъ подъ живописью разумѣетъ образовательныя искуства вообще, посмотримъ, какую паралелль проводитъ онъ между Лаокоономъ въ скульптурѣ и Лаокоономъ въ поэзіи, и насколько это сравненіе подтверждаетъ вышеприведенный законъ.

Въ своей Энеидѣ, Виргилій разсказываетъ о томъ, что дѣлалъ



АМУРЪ, РАЗВЯЗЫВАЮЩІЙ ВЕНЕРѢ ПОЯСЪ,

съ картины Дж. Рейнольдса,

гравюра à l'eau-forte О. А. Кочетовой.

Лаокоонъ, и какъ змѣи, приплывъ къ берегу, обвили его дѣтей и его самого. Слѣдовательно, поэтъ изобразилъ дѣйствіе Лаокоона и змѣй. Скульптура же показываетъ тѣла Лаокоона и его двухъ сыновей, обвитыя змѣями. Она представила предметъ, о дѣйствіяхъ которыхъ разсказано поэтомъ.

Обращая вниманіе на мельчайшія особенности поэтическаго и пластическаго изображеній даннаго сюжета, Лессингъ указываетъ на счастливую мысль связать въ одну группу отца и дѣтей посредствомъ змѣй. Эту мысль, столь художественно выполненную въ скульптурной группѣ, онъ находитъ и у Виргилія. «Поэтъ—замѣчаетъ Лессингъ—изобразилъ змѣй необыкновенной величины; онѣ уже охватили своими кольцами дѣтей, и когда отецъ подоспѣлъ къ нимъ на помощь, они схватываютъ и его. По величинѣ своей, они не могли сразу распутаться отъ дѣтей и, слѣдовательно, было мгновеніе, когда они успѣли уже схватить отца своими головами и передними частями, а оконечностями еще были обвиты вокругъ дѣтей» («Лаокоонъ», стр. 38).

Сходство между поэтическимъ и пластическимъ изображеніями Лаокоона заключается еще и въ томъ, что какъ то, такъ и другое, оберегаетъ руки фигуръ отъ обвивовъ змѣй: руки оставлены свободными, потому что и поэтъ, и скульпторъ сознавали, что отъ ихъ положенія, отъ ихъ жестовъ, выигрываетъ экспрессія изображаемыхъ лицъ.

Но сходство между Лаокоономъ въ поэзіи и Лаокоономъ въ скульптурѣ этимъ только и ограчивается. У Виргилія змѣи

> Дважды ужь грудь обвили и, дважды чешуйчатой выей
> Выю страдальца связавъ, головами машутъ высоко.

«Эта картина — пишетъ Лессингъ — производитъ удивительно полное дѣйствіе на наше воображеніе; благороднѣйшія части тѣла сдавлены до задушенія, и ядъ направленъ прямо въ лицо» [1]). Поэту важно было изобразить могущество змѣй и неотразимость ихъ нападенія. И онъ достигнулъ своей цѣли. Но, что̀ было бы, если бы скульпторъ буквально воспроизвелъ этотъ поэтическій образъ? Змѣи прикрыли бы тѣ части тѣла, обнаружить которыя такъ важно скульптору, потому что въ нихъ сосредоточивается вся сила экспрессіи. Согласно съ описаніемъ поэта [2]), они предста-

---

[1]) «Лаокоонъ» стр. 39.

[2]) Лессингъ сообщаетъ, что были живописцы, рабски слѣдовавшіе поэту. «Но что̀ изъ этого вышло—можно видѣть съ отвращеніемъ на одномъ рисункѣ Фр. Клейна въ Драйденовскомъ изданіи Виргилія (см. «Лаокоонъ», стр. 40).

вили бы тѣла, задушаемыя обвивами змѣй: исчезла бы столь красивая пирамидальность группы, вслѣдствіе утолщенія отъ двоякаго обвива змѣй вокругъ шеи; рѣзко выставлялись бы изъ всей массы двѣ змѣиныя, отвратительныя, острыя головы.

Все это долженъ былъ измѣнить скульпторъ, потому что онъ создавалъ не только для воображенія, къ которому обращается поэтъ, но и для глазъ зрителя. Художнику необходимо было представить зрѣнію красивую форму, до которой поэту не было дѣла, потому что матеріалъ его искуства давалъ ему возможность изобразить не столько внѣшность событія въ данный моментъ, сколько его ходъ.

Весьма важное различіе представляютъ одежда у Лаокоона въ поэзіи и ея отсутствіе у Лаокоона въ скульптурѣ. У Виргилія Лаокоонъ одѣтъ, какъ подобаетъ жрецу, совершающему жертвоприношеніе. Въ скульптурѣ же онъ изображенъ нагимъ. Поэтъ былъ вѣренъ дѣйствительности; скульпторы, отступивъ отъ нея, должны были имѣть важное основаніе. Лессингъ объясняетъ это искаженіе дѣйствительности со стороны художниковъ высшими эстетическими соображеніями. «У поэта—замѣчаетъ онъ—одежда не есть одежда; она не закрываетъ ничего, и воображеніе наше проникаетъ повсюду сквозь нее». Одежда же въ скульптурѣ преграждаетъ доступъ зрѣнію къ красотамъ тѣла и терпима лишь на столько, на сколько своими складками обрисовываетъ выпуклости формъ человѣческаго организма. Такъ какъ высшая красота присуща человѣческому тѣлу, и съ нимъ въ этомъ отношеніи не можетъ сравниться не только никакая одежда, но и вообще ничто въ мірѣ, а скульпторы, какъ художники, должны были преимущественно стремиться къ прекрасному, то въ этомъ случаѣ, ради красоты, они пожертвовали даже истиной.

III.

Таково объясненіе Лессинга, такова въ общихъ чертахъ параллель, проведенная имъ между поэзіей и образовательными искуствами, между Лаокоономъ въ поэмѣ Виргилія и группою Лаокоона въ скульптурѣ. Эти мысли Лессинга были дополнены другими писателями, задумывавшимися надъ Лаокоономъ, напримѣръ, Гёте; онѣ встрѣтили строгую критику со стороны Гердера и подверглись нѣкоторымъ измѣненіямъ и поправкамъ современныхъ эстетиковъ.

Если Лессинга можно упрекнуть въ томъ, что по произведеніямъ

поэзіи и скульптуры онъ выводитъ заключеніе о поэзіи и живописи (хотя и оговаривается, что подъ живописью разумѣетъ образовательныя искуства вообще), то еще больше заслуживаетъ онъ возраженія за сравненіе цѣльнаго, законченнаго, самостоятельнаго произведенія, какимъ является Лаокоонъ въ скульптурѣ, съ отрывкомъ изъ Энеиды, въ которой Виргилій о Лаокоонѣ упоминаетъ лишь мимоходомъ. Это возраженіе дѣлаетъ Гёте въ своихъ «Пропилеяхъ». Какъ часть цѣлаго, какъ разсказъ эпизодически введенный въ обширную эпопею, отрывокъ Энеиды, повѣствующій о Лаокоонѣ, не можетъ равняться по эстетическому достоинству съ превосходнымъ созданіемъ скульптуры, за какое группа Лаокоона признана великими художественными авторитетами, начиная съ Микеля Анджело, видѣвшаго въ ней чудо искуства» [1]).

Выбранный моментъ придалъ жизнь и движеніе мрамору. «Чтобы произведенія образовательныхъ искуствъ—пишетъ Гёте—двигались передъ нашими глазами, необходимо выбирать мимолетное мгновенье; въ предшествующій моментъ ни одна часть цѣлаго не должна находиться въ выбранномъ положеніи; въ слѣдующее мгновеніе каждая часть должна быть принуждена перемѣнить это положеніе. Такимъ образомъ, произведеніе будетъ казаться живымъ милліонамъ созерцателей».

Чтобы убѣдиться въ справедливости этого въ отношеніи группы Лаокоона, Гёте совѣтуетъ передъ ней закрыть глаза и затѣмъ на мгно-

---

[1]) Вообще установилось мнѣніе, что это произведеніе какъ-бы воплощаетъ въ себѣ всѣ законы пластики. Для правильнаго заключенія по занимающему насъ вопросу, нужно было бы группу Лаокоона сравнить съ такимъ же цѣльнымъ, законченнымъ произведеніемъ поэзіи. Быть можетъ, во всей литературѣ, лишь одно произведеніе, воспроизводя одинаковый сюжетъ съ этою группою, могло бы выдержать сравненіе съ нею, а именно трагедія Софокла: «Лаокоонъ», къ сожалѣнію утраченная.

Разсказъ Энеиды о Лаокоонѣ вложенъ въ уста Энея съ особой цѣлью, далекою отъ стремленія къ воспроизведенію прекраснаго въ этомъ сюжетѣ. Гёте указываетъ на то, что Эней старается оправдать поступокъ троянцевъ съ деревяннымъ конемъ, ихъ рѣшеніе ввести его въ свой городъ. Ему выгодно утрировать все то, что способствовало этому шагу гражданъ Трои. Они рѣшились ввести коня въ свой городъ, испугавшись гибели Лаокоона, отсовѣтывавшаго довѣряться грекамъ и уговаривавшаго своихъ согражданъ не трогать коня. Энею необходимо было представить всю сцену гибели Лаокоона такъ, чтобы оправдать, на сколько возможно, поступокъ жителей Иліона. Поэтому Виргилій долженъ былъ изобразить этотъ эпизодъ, какъ наводящую ужасъ казнь, ниспосланную свыше. Для скульптора же этотъ сюжетъ представлялъ задачу—достигнуть, вмѣстѣ съ произведеніемъ физической боли, высшей красоты. По мнѣнію Гёте, художественное достоинство группы Лаокоона заключается въ слѣдующемъ: опутанные змѣями отецъ и его два сына представляютъ группу, схваченную въ моментъ, выбранный въ высшей степени удачно, придавшій произведенію чрезвычайно изящную пирамидальную форму; ея симметричность и пропорціональность помогаютъ глазу обнять всѣ части и ихъ взаимныя отношенія. Оттого самая легкость воспріятія зрительнаго впечатлѣнія доставляетъ наслажденіе созерцающему.

венье ихъ открыть, или ночью взглянуть на нее при внезапномъ освѣщеніи факеломъ. Позы отца и двухъ дѣтей группы обусловлены нападеніемъ змѣй; если же вдуматься въ положеніе каждаго изъ нихъ, то станетъ ясна необходимость измѣниться всей группѣ въ слѣдующій моментъ. Старшій сынъ менѣе всѣхъ опутанъ змѣями, и для него есть еще надежда спастись. Младшій сынъ окончательно во власти змѣй: онъ тихонько отстраняетъ змѣю, старающуюся просунуть голову подъ руку мальчика и сдѣлать вокругъ него еще новый оборотъ. Отецъ дѣлаетъ усилія вырваться изъ путъ; но, сдавливая лѣвой рукой змѣю, онъ вызываетъ укушеніе, мотивирующее положеніе его тѣла. Даже современная медицина доказала естественность позы Лаокоона, находя совершенно правильнымъ воспроизведеніе страшной боли, ощущаемой имъ въ лѣвомъ боку. Въ слѣдующій моментъ, положеніе всей группы должно измѣниться: змѣя или еще разъ обовьетъ младшаго сына, или его укуситъ и приведетъ въ новую позу. Отецъ, продолжая жать шею змѣи, или снова вызоветъ укушеніе, отчего измѣнится положеніе его тѣла, или заставитъ змѣю обратиться на старшаго сына, который успѣетъ освободиться совсѣмъ, или сдѣлается жертвою ядовитаго укушенія. Различная степень опасности, въ которой находятся члены этой группы, различныя ихъ позы, вызванныя, однако, одною и тою же причиной, именно нападеніемъ змѣй, удовлетворяютъ эстетическому требованію разнообразія, связаннаго единствомъ.

Согласно съ этимъ же закономъ, одно общее бѣдствіе вызываетъ въ насъ различныя чувства къ каждому лицу группы: мы боимся за старшаго сына, еще не вполнѣ обреченнаго на погибель, ужасаемся физическимъ и моральнымъ страданіямъ отца, уже укушеннаго змѣей и лишеннаго возможности спасти своихъ дѣтей; мы испытываемъ состраданіе къ безвыходному положенію младшаго сына, хотя еще не укушеннаго, но окончательно находящагося во власти змѣи. Экспрессія не доведена даже въ отцѣ до высшаго пароксизма, могущаго возбудить лишь отвращеніе. Наоборотъ, вся группа находится, такъ сказать, въ усиленномъ crescendo возбужденія, дающемъ лишь импульсъ нашему воображенію продолжить сцену далѣе.

Все, что было замѣчено по поводу выбора момента въ изображеніи Лаокоона и его сыновей, симметричности группы, единства и разнообразія въ участи и положеніяхъ ея трехъ членовъ, ихъ экспрессіи,—относится къ красотѣ внѣшней формы, въ кото-

рую облеченъ данный сюжетъ. Что же касается до самаго содержанія группы, то Гёте находитъ его понятнымъ безъ всякаго отношенія къ миѳу [1]).

Въ группѣ Лаокоона не только соблюдены всѣ условія внѣшней красоты формы, но и даны всѣ средства для пониманія содержанія, которое ясно изъ самого произведенія, не нуждающагося ни въ какихъ постороннихъ объясненіяхъ. Одно изъ главныхъ требованій эстетики заключается въ томъ, чтобы художественное произведеніе было цѣльнымъ, представляло особый міръ, замкнутый, независимый, въ себѣ самомъ живущій и ни на что чуждое неопирающійся. Если художественное произведеніе лишено значенія микрокосма, если оно опирается на нѣчто постороннее и понятно не изъ самого себя, то представляетъ лишь иллюстрацію. Такою иногда является художественное произведеніе помимо намѣренія художника, желавшаго создать нѣчто цѣльное, но переступившаго за границы своего искуства. Подобное пониженіе художественнаго произведенія до значенія иллюстраціи часто встрѣчается въ современномъ искуствѣ, заимствующемъ свои сюжеты изъ поэзіи.

Отличіе самостоятельнаго художественнаго произведенія отъ иллюстраціи особенно рельефно выступаетъ въ произведеніяхъ на сюжетъ Лаокоона.

По поводу рабскаго подражанія поэту въ данномъ случаѣ Лессингъ замѣчаетъ: «Двойной обвивъ змѣй закрылъ бы все тѣло, и подведенный животъ, который такъ много способствуетъ выраженію, былъ бы не виденъ. Тѣ же части тѣла, которыя остались бы видимыми выше, или ниже, или между колецъ, представляли бы лишь слѣды внѣшняго давленія, а не внутренней боли. Съ другой стороны, нѣсколько разъ обвитая шея отняла бы у группы то

---

[1]) «Скульптура—пишетъ Гёте—по справедливости ставится такъ высоко, потому что она должна и можетъ доводить изображеніе до высочайшаго идеала и освобождаетъ человѣка отъ всего несущественнаго. И въ этой группѣ, Лаокоонъ—одно лишь имя. Его жреческій санъ, его троянскую національность, однимъ словомъ, всякую поэтическую и миѳологическую примѣсь, художники устранили. Онъ вовсе не то, чѣмъ сдѣлала его фабула: онъ просто отецъ съ двумя своими сыновьями, находящійся въ опасности погибнуть отъ двухъ страшныхъ животныхъ. Послѣднія—не посланныя богами, а естественныя змѣи, достаточно сильныя, чтобы совладѣть съ нѣсколькими людьми, но ни по виду, ни по дѣйствію, вовсе не являются какими-нибудь необыкновенными, мстящими, наказывающими существами. Согласно со своей природой, онѣ приползаютъ, опутываютъ, связываютъ свои жертвы, и одна, раздраженная рукою Лаокоона, змѣя кусаетъ. Если бы я не зналъ никакого объясненія этой группы, то я назвалъ бы ее трагической идилліей. Отецъ спалъ съ своими двумя сыновьями; они были обвиты змѣями, и, проснувшись, стремятся освободиться изъ этой живой сѣти». Эти слова Гёте исчерпываютъ все отношеніе Лаокоона въ скульптурѣ къ Лаокоону въ поэзіи. Они же наводятъ на соображеніе о различіи между самостоятельнымъ художественнымъ произведеніемъ и иллюстраціей.

пирамидальное завершеніе, которое такъ пріятно глазу. Наконецъ, выходящія изъ этой широкой массы двѣ острыя головы змѣй были бы столь рѣзкимъ нарушеніемъ мѣры, что видъ цѣлаго произведенія произвелъ бы очень непріятное впечатлѣніе» [1]).

Въ Помпеѣ найдена сохранившаяся картина, на которой изображена гибель Лаокоона и его сыновей. На ней нарисованъ младшій ребенокъ уже мертвымъ; старшій сынъ, видимый спереди, борется съ напавшей на него змѣей и устремляетъ умоляющіе взоры къ небу; Лаокоонъ, въ полномъ облаченіи жреца, стоя на ступеняхъ алтаря, стремится на помощь къ старшему сыну, но змѣя уже напала на него самого. Жертвенный быкъ пользуется смятеніемъ и убѣгаетъ. Въ отдаленіи видна толпа испуганныхъ троянцевъ и стѣны ихъ города. Картина напоминаетъ скульптурную группу положеніемъ Лаокоона на ступеняхъ алтаря и обнаруживаетъ близкое заимствованіе изъ Энеиды Виргилія. На ней мы видимъ того жертвеннаго быка, который «бѣсится и реветъ, оторвавшись отъ цѣпи», и служитъ поэту для сравненія своего съ Лаокоономъ.

Хотя Лессингъ и находитъ у Виргилія моментъ, въ который Лаокоонъ былъ связанъ змѣями одновременно со своими дѣтьми, но намекъ на этотъ моментъ весьма теменъ, и нѣкоторые его оспаривали. Наконецъ, онъ продолжался мгновенье, и слѣдовательно, въ положеніи Лаокоона и его дѣтей на картинѣ, нельзя видѣть отступленія отъ поэта. Вообще, картина несравненно ближе къ Виргиліеву описанію гибели Лаокоона и къ самой дѣйствительности, чѣмъ группа. Отсутствіе одежды на жрецѣ въ группѣ Лаокоона есть весьма смѣлое отступленіе отъ правдоподобности. Но ея присутствіе на картинѣ именно и обнаруживаетъ все художественное значеніе этого отступленія въ группѣ. Одѣяніе скрываетъ дѣйствіе укушенія змѣи на тѣло, а задача художника заключается въ данномъ случаѣ въ выраженіи «высшей красоты при условіи тѣлесной боли» («Лаокоонъ», стр. 14).

Эта высшая красота заключается въ противорѣчіи, которое замѣчается между экспрессіей тѣла и экспрессіей лица: положеніе тѣла выражаетъ страшную физическую боль, а лицо—моральное страданіе. Перевѣсъ психическаго горя надъ моральнымъ и дѣлаетъ для насъ Лаокоона предметомъ эстетическаго созерцанія; въ противномъ случаѣ, т. е., если бы мы видѣли въ немъ одно физическое страданье, то зрѣлище было бы ужасное. Если бы одежда

---

[1]) *Лаокоонъ*, стр. 39.

скрывала отъ насъ проявленіе физической боли, то мы симпатизировали бы лишь душевному горю Лаокоона, но не имѣли бы повода восхищаться его нравственнымъ достоинствомъ, проявляющимся именно въ томъ, что жгучая боль въ тѣлѣ не можетъ заставить его забыть о дѣтяхъ и перестать скорбѣть объ ихъ участи.

Близость одного художественнаго произведенія къ другому важна лишь въ иллюстраціи, т. е. тогда, когда одно искуство помогаетъ другому—выполняетъ то, что это второе искуство не въ силахъ изобразить ясно, опредѣленно, одними своими средствами. Для самостоятельнаго художественнаго произведенія эти отступленія необходимы; сюжетъ же гибели Лаокоона вынуждаетъ уклониться даже отъ самой дѣйствительности, ради высшихъ эстетическихъ соображеній. Вѣдь самъ Аристотель допускаетъ уклоненіе искуства отъ истины напр. въ трагедіи—смѣшеніемъ дѣйствительнаго съ вымышленнымъ [1]). Такое отступленіе въ группѣ Лаокоона лишь служитъ для интереса болѣе возвышенной правды. Искуство не имѣетъ своей цѣлью сообщать о совершившихся фактахъ. Лаокоонъ созданъ не для повѣствованія о когда-то случившемся происшествіи, а для художественнаго воспроизведенія той истины, что физическая сторона человѣческаго существа можетъ быть осилена нравственною, и что духовные интересы могущественнѣе тѣлесныхъ страданій.

Близость помпейской картины, изображающей гибель Лаокоона и его двухъ сыновей, къ поэтическому описанію того же сюжета у Виргилія, и даже къ самой дѣйствительности, не только не придаетъ картинѣ художественнаго достоинства, но и понижаетъ его. Поэтому, упомянутая картина никакъ не можетъ быть сравниваема съ группою Лаокоона и служить для параллели между скульптурой и живописью. Для такой параллели необходимы художественныя произведенія одинаковаго или близкаго эстетическаго достоинства. Съ картиной не удобно сравнивать группу Лаокоона также и потому, что это произведеніе скульптуры есть скорѣе рельефъ: группа разсчитана на то, чтобы ее можно было разсматривать не со всѣхъ сторонъ, какъ настоящее скульптурное произведеніе, а съ весьма немногихъ пунктовъ и преимущественно съ передней стороны. Кекуле утверждаетъ, что она не мыслима безъ стѣнъ позади ея.

---

[1]) Насколько Аристотель ставилъ красоту выше остальныхъ условій и даже правды въ художественномъ произведеніи, видно изъ слѣдующихъ его словъ: «Менѣе важна будетъ ошибка живописца, который не будетъ знать, что самка оленя не имѣетъ роговъ, и изобразитъ ее съ рогами, нежели изобразитъ ее дурно».

Рельефъ есть переходная форма между собственно скульптурой и живописью. По переходной формѣ нельзя судить о характерѣ искуства, и рельефъ не годится для сравненія скульптуры съ живописью. Для такой параллели сравнительная эстетика можетъ найдти въ исторіи искуства болѣе подходящія произведенія. Лаокоонъ же интересенъ не столько по произведеніямъ разныхъ искуствъ, воплотившихъ идею его гибели, сколько по проведеннымъ по его поводу параллелямъ.

Предлагаемый этюдъ посвященъ обзору главныхъ результатовъ подобныхъ сравненій, начатыхъ въ «Лаокоонѣ» Лессинга, продолженныхъ отчасти у Гёте, преимущественно же въ критикѣ Гердера на сочиненіе Лессинга и въ современной эстетикѣ.

(Окончаніе будетъ).





ПЕЙЗАЖЪ И ЕГО МОТИВЫ ВЪ ИСКУСТВѢ ДРЕВНИХЪ НАРОДОВЪ.



Составл. по статьѣ Э. Мишеля.



Одного бѣглаго обзора исторіи искуства достаточно, чтобы убѣдиться, что чувство природы достигаетъ до полноты своего развитія только тогда, когда человѣчество стоитъ на высокой степени культуры. Для народовъ, доживших до старости, какъ будто-бы составляетъ особую отраду возвращаться къ тѣмъ стадіямъ, которыя они прошли въ своей юности, и въ ту пору, когда, послѣ долгихъ усилій, уже удалось имъ пріобрѣсти независимость отъ угнетавшей ихъ и господствовавшей надъ ними природы, они снова обращаются къ ней для того, чтобы наслаждаться ея прелестями. Вмѣстѣ съ досугомъ, который является послѣдствіемъ прогрессивныхъ успѣховъ матеріальной жизни, общественный вкусъ дѣлается болѣе тонкимъ, и начертательныя искуства, точно такъ же, какъ и изящная словесность, стремятся чрезъ это обращеніе къ натурѣ найдти исчезнувшую изъ нихъ простоту и то обновленіе, въ которомъ чувствуютъ потребность. Искренне любимая сама по себѣ и уважаемая потому, что этого требуетъ общее направленіе вкуса, неодушевленная природа, въ различныхъ своихъ проявленіяхъ, даетъ обильную пищу какъ для пера литератора, такъ и для кисти живописца.

До какой степени современное общество пристрастно къ относящимся сюда тэмамъ—о томъ свидѣтельствуютъ цѣлыя страницы, занятыя описаніемъ природы у нашихъ романистовъ, и несчетные пейзажи, преобладающіе предъ другими картинами на нашихъ выставкахъ. И то, и другое служитъ очевиднымъ доказательствомъ любви нынѣшняго человѣка къ живописному, заставляющей его находить поэтическую прелесть въ такихъ природныхъ формахъ и явленіяхъ, которыя казались его предкамъ ничтожными, грустными и даже ужасными.

Въ виду любви, питаемой современнымъ обществомъ къ пейзажу, интересно бросить взглядъ на то, какую роль игралъ онъ въ искуствѣ древнихъ народовъ, какъ былъ понимаемъ ими, чрезъ какія постепенныя фазы развитія прошелъ до эпохи христіанства. Эта задача въ значительной степени исполнена извѣстнымъ нѣмецкимъ критикомъ искуства К. Верманомъ, въ его прекрасномъ сочиненіи: «Die Landschaft in der Kunst der alten Völker (Мюнхенъ, 1876.). Въ настоящей статьѣ мы намѣрены вкратцѣ изложить содержаніе этой любопытной книги, пользуясь приэтомъ какъ ею самою, такъ и обзоромъ ея, напечатаннымъ французскимъ писателемъ Э. Мишелемъ въ журналѣ: «Revue de deux mondes», т. LXIII, стр. 856—889.

I.

Древнѣйшіе памятники искуства, историческая эпоха которыхъ можетъ быть приблизительнымъ образомъ опредѣлена, находятся въ Египтѣ. Самое положеніе этой страны и постоянство ея климата, столь облегчающее жизнь туземцамъ, заранѣе какъ-бы предназначили ей быть колыбелью появившейся тамъ первобытной цивилизаціи. Своеобразная, величественная въ своей простотѣ природа и благодатная правильность ея извѣстныхъ феноменовъ должны были искони вѣковъ сильно вліять на духъ египетскаго народа. Поэтому было естественно, что обусловленныя этой природой религія и искуство носили въ себѣ глубокіе слѣды навѣянныхъ ею впечатлѣній.

Изъ искуствъ, особенно процвѣтала въ Египтѣ архитектура. Помимо превосходнаго строительнаго матеріала, какимъ обладала страна, отличительныя черты египетскаго зодчества суть величіе, простота и сила. Симметрія и благородная красота линій въ его памятникахъ поразительно гармонируютъ съ общимъ характеромъ

страны. Но египетскіе архитекторы не ограничивались заимствованіемъ у родной природы однѣхъ только мощныхъ основъ и грандіозныхъ линій своихъ произведеній. Они подражали ей также и въ частностяхъ, въ декоративныхъ деталяхъ своихъ сооруженій. Такъ, напримѣръ, въ египетской колоннѣ не трудно узнать массивный стволъ пальмы, а въ болѣе легкихъ подпорахъ—стройный стебель тростника. Въ базахъ и капителяхъ колоннъ мы видимъ раскрывшуюся, или еще не распустившуюся чашечку лотоса. Почки и листья послѣдняго въ орнаментахъ на фризахъ переплетаются съ пучками папируса и съ граціозными листьями пальмы. Надъ пилонами горитъ, какъ жаръ, отецъ вселенной, солнце, а на лазоревыхъ пятнахъ, испещряющихъ потолокъ, какъ на настоящемъ небосклонѣ сверкаютъ звѣзды и парятъ коршуны. Эти живописные элементы въ отрасли искуства, которая вообще ихъ избѣгаетъ, представляются намъ здѣсь то въ наивной копировкѣ, то въ свободной передачѣ, свидѣтельствующей о замѣчательномъ эстетическомъ инстинктѣ народа.

Скульптура въ Египтѣ является такимъ же точно смѣшеніемъ условнаго съ реальнымъ. Выраженіе жизни въ сильныхъ индивидуальныхъ чертахъ сталкивается здѣсь съ самыми неправдоподобными и отвлеченными вымыслами.

Что же касается до египетской живописи, то ея почти не существовало. Скудныя средства, какими она располагала, обрекали ее на ничтожную роль. Весь ея колоритъ заключался въ нѣсколькихъ плоскихъ, однообразныхъ, лишенныхъ всякихъ модуляцій тонахъ, заключенныхъ въ рѣзкіе контуры. Это—не столько живопись, сколько письмена. Длинные ряды фигуръ на стѣнахъ египетскихъ зданій, на гробницахъ и на папирусныхъ сверткахъ, имѣютъ главнымъ образомъ въ виду передачу событій, память о которыхъ почему-либо должна быть сохраняема. Это—архивы, а не украшенія. Пейзажъ въ нихъ занимаетъ очень мало мѣста. Едва кое-гдѣ попадается дерево, да и то переданное такъ, какъ это обыкновенно дѣлаютъ дѣти. Если же между такими деревьями иногда удастся узнать пальму или кипарисъ, то лишь благодаря ихъ своеобразной формѣ.

Подобная живопись, конечно, насъ мало знакомитъ со спососомъ воспроизведенія природы, какъ ее понимали египтяне. Намъ гораздо больше уясняютъ его египетскіе барельефы. Но и въ нихъ главное мѣсто отведено человѣку и животнымъ, околичности же и пейзажъ едва намѣчены. А между тѣмъ эти барельефы

полны указаній на сельскую жизнь и ея труды. Вотъ пахарь съ плугомъ, запряженнымъ волами, проводитъ борозду. Жнецъ собираетъ отягченные зерномъ колосья. Пастухи, съ собаками, гонятъ стада. Рыбаки тянутъ неводъ. Но всѣ эти сцены лишь въ рѣдкихъ случаяхъ локализированы. Природа, которой слѣдовало-бы служить для нихъ рамой, вездѣ отсутствуетъ. Почва изображается обыкновенно узкой полоской между двумя горизонтальными линіями. Водныя пространства обозначаются фигурами рыбъ, раковъ, крокодиловъ. Перспектива—повсюду самая первобытная. Нигдѣ нѣтъ и слѣдовъ того раціональнаго представленія, которое состоитъ въ постепенномъ уменьшеніи предметовъ, согласно ихъ отдаленности. Люди—всѣ на одномъ планѣ, и относительная величина ихъ въ картинѣ опредѣляется ихъ саномъ и положеніемъ въ жизни. Впрочемъ, такъ бываетъ, сплошь и рядомъ, почти во всѣхъ искуствахъ въ раннюю пору ихъ развитія. Въ гробницахъ Ти есть барельефъ, изображающій охоту въ болотной мѣстности. На немъ люди, лодки, животныя, съ точностью воспроизведены. Но папирусы, которые должны служить данному эпизоду декорацiей, во избѣжаніе путаницы, переданы простыми вертикальными линіями, которыми исчерченъ весь фонъ. Лишь на вершинѣ барельефа эти незатѣйливые папирусы распускаются въ почки и цвѣты, и между ними размѣщены въ разныхъ положеніяхъ птицы: однѣ сидятъ на яйцахъ въ гнѣздахъ, другія окружены птенцами и защищаютъ ихъ отъ нападенія мелкихъ четвероногихъ. Художникъ, какъ видно, боялся запутать растительными подробностями сцену, которая составляетъ его главную задачу. То же самое стремленіе къ ясности сказывается и въ крайне неправильной перспективѣ барельефа, открытаго въ надгробномъ памятникѣ Абдъ-эль-Курна. Художникъ хотѣлъ здѣсь изобразить прямоугольный бассейнъ, по краямъ, на равномъ разстояніи усаженный деревьями, и такъ расположилъ эти послѣднія, что верхушки ихъ представляются симметрично опрокинутыми по отношенію къ паралельнымъ краямъ бассейна. Намѣреніе его понятно; но такой способъ исполненія не можетъ быть названъ ни планомъ, ни перспективнымъ видомъ, а является произвольнымъ смѣшеніемъ того и другаго. Что касается до воздушной перспективы, которая предполагаетъ постепенное ослабѣваніе тоновъ, то о ней здѣсь не можетъ быть и рѣчи.

Наконецъ, вопросъ объ египетскомъ пейзажѣ будетъ совсѣмъ исчерпанъ, если мы еще упомянемъ о заимствованіяхъ у мѣстной флоры, къ какимъ прибѣгало орнаментное искуство. Оно брало у

ней мотивы цвѣтовъ и пальмовыхъ листьевъ, приспособляя ихъ къ формамъ разной утвари или предметовъ роскоши. Такого рода орнаменты у египтянъ часто отличались большимъ изяществомъ и чистотой отдѣлки.

Роль пейзажа въ ассирійскомъ искуствѣ была почти та же, что и въ египетскомъ. Слабая степень его развитія въ настоящемъ случаѣ, впрочемъ, вполнѣ объясняется свойствами природы, которая служила ему образцомъ. Непостоянный климатъ, обнаженныя, то палимыя зноемъ, то охлаждаемыя вѣтромъ площади среди горъ съ сухимъ профилемъ, жидкая, однообразная растительность,—все это представляло условія, мало благопріятныя для развитія эстетическаго чувства. Объ ассирійской живописи, слѣдовательно, почти нечего и говорить. Въ Ассиріи, какъ и въ Египтѣ, искуствомъ попреимуществу была архитектура. Относительно недавнія раскопки познакомили насъ съ величіемъ и роскошью дворцовъ древнихъ азіятскихъ владыкъ, но не открыли въ этихъ памятникахъ ни косвенныхъ, ни прямыхъ подражаній природѣ, подобныхъ находимымъ у египтянъ. За то дворцы эти воздвигались среди роскошной зелени, что̀ придавало имъ оригинальную прелесть. Исторія упоминаетъ о вавилонскихъ висячихъ садахъ, которые считались однимъ изъ чудесъ свѣта. Нынѣ трудно съ точностью опредѣлить, какого рода это были сады; но должно полагать, что деревья и другія растенія, ярусами расположенныя на дворцовыхъ террасахъ громаднаго города, представляли зрѣлище, тѣмъ болѣе очаровательное, чѣмъ скуднѣе была окружающая природа.

Скульптура въ Ассиріи, чуть-ли еще не тѣснѣе, чѣмъ въ Египтѣ, связана была съ архитектурой. Статуи въ ассирійскомъ искуствѣ существуютъ лишь въ видѣ исключенія, но за то важную роль въ немъ играютъ барельефы. Они почти исключительно изображаютъ военныя сцены, тріумфальныя шествія побѣдителей, царскія охоты, религіозныя процессіи, сооруженіе большихъ зданій, перенесеніе предназначенныхъ для нихъ колоссовъ и т. д. Пейзажъ вездѣ занимаетъ второстепенное мѣсто. Онъ никогда не существуетъ самъ по себѣ, или для себя, и даже совсѣмъ отсутствуетъ на первобытныхъ нимрудскихъ памятникахъ. Появляется онъ лишь на позднѣйшихъ куюнджикскихъ и хорсабадскихъ барельефахъ, да и то въ упрощенномъ видѣ и въ самыхъ общихъ чертахъ. Перспектива въ ассирійскомъ пейзажѣ столь же неправильна, какъ и въ египетскомъ. Непониманіе ея законовъ въ немъ выражается въ такихъ же несообразностяхъ, какъ и тамъ. Впрочемъ, перспектива и

повсюду, во всѣхъ первоначальныхъ памятникахъ, изображая пейзажъ, вмѣсто того, чтобы развиваться вглубь, уходитъ вверхъ. Если дѣло идетъ о воспроизведеніи плывущихъ по водѣ судовъ, то они нагромождаются рядами другъ надъ другомъ, вплоть до самаго верха барельефа, а вокругъ, по всѣмъ направленіямъ, проводятся волнистыя линіи, изъ которыхъ иныя имѣютъ на концахъ завитки. Эти послѣдніе обозначаютъ водовороты, образуемые въ рѣкахъ быстрымъ теченіемъ. А чтобы у зрителя не оставалось никакого сомнѣнія на счетъ того, что̀ онъ передъ собой видитъ, посреди волнистыхъ линій, тамъ и сямъ, разбросаны угри и другія рыбы. Вотъ представленъ потокъ въ ущельи: его окаймляютъ горы, которыя изображены опрокинутыми туда и сюда, такъ что расположенныя внизу деревья представляются кверху ногами. Ростъ человѣка на всѣхъ этихъ барельефахъ до того преувеличенъ, что осаждающіе городъ воины оказываются выше стѣнъ и на одномъ уровнѣ съ скрывающимся тамъ непріятелемъ. Иногда люди на барельефѣ расположены эшелонами по безконечной линіи, которая однообразно тянется подъ ихъ ногами: эта преувеличенная простота должна производить впечатлѣніе безконечныхъ мессопотамскихъ равнинъ. Въ другой разъ, фигуры дикихъ козъ, или вообще животныхъ, являются безпорядочно раскиданными по совершенно чистому полю, пустое пространство котораго опять имѣетъ цѣлью вызывать впечатлѣніе шири и дали. Что касается растительности, то она здѣсь встрѣчается лишь въ общихъ чертахъ, хотя съ достаточнымъ соблюденіемъ видовыхъ особенностей: мы повсюду можемъ узнать пальмы, кипарисы, сосны, а вдоль болотъ—тростникъ и хвощъ. Но помимо видовыхъ признаковъ, деревья не представляютъ никакихъ другихъ индивидуальныхъ отличій, которыя, впрочемъ, въ тѣхъ странахъ и въ дѣйствительности менѣе рѣзки, чѣмъ у насъ. Желая изобразить лѣсъ, художникъ ограничивается тѣмъ, что правильно разставляетъ, вперемежку съ людьми и животными, пальмовыя деревья, вѣтви которыхъ съ однообразной симметріей расположены въ видѣ вѣера.

Въ числѣ орнаментовъ на ассирійскихъ зданіяхъ, на утвари и на предметахъ роскоши, нерѣдко встрѣчаются также маргаритки и цвѣты лотоса. Эти изображенія по большей части отличаются вѣрнымъ подражаніемъ природѣ; но рядомъ съ ними иногда попадаются и фантастическія растенія условнаго вида, или же столь свободно переданныя, что въ нихъ нѣтъ возможности угадать ихъ первоначальный типъ. Укажемъ для примѣра на таинственное деревцо

съ переплетенными вѣтвями, откуда выглядываютъ пучки перьевъ и гроздья плодовъ, благоговѣйно собираемые колѣнопреклоненнымъ человѣкомъ.

Изъ вышесказаннаго ясно, что понятіе о перспективѣ у ассирійцевъ было самое ребяческое. Они не имѣли насчетъ ея никакихъ опредѣленныхъ правилъ, но прибѣгали къ разнымъ средствамъ, чтобы по возможности выдвинуть живописныя черты, на которыхъ хотѣли сосредоточить вниманіе зрителя. Какъ бы то ни было, но имъ иногда удавалось довольно отчетливо выражать свою мысль. Тѣмъ не менѣе, пейзажъ въ ассирійской передачѣ былъ не болѣе, какъ банальная декорація. Въ немъ не было ничего, хоть сколько нибудь похожаго на выраженіе индивидуальнаго чувства. Да и во всемъ ассирійскомъ искуствѣ не много найдется произведеній, передающихъ натуру въ чертахъ, хоть мало-мальски опредѣленныхъ и характеристичныхъ. Къ числу этихъ немногихъ надо прежде всего отнести барельефъ, который изображаетъ «Пиръ Ассурбанапала» и хранится въ Британскомъ музеѣ. Дѣйствіе происходитъ въ гаремномъ саду. Монархъ полувозлежитъ возлѣ одной изъ своихъ женъ. Царственная чета покоится въ бесѣдкѣ, обвитой виноградными лозами съ кистями плодовъ и съ вьющимися молодыми побѣгами. Вокругъ—пальмы и другія деревья, цвѣты; на вѣткахъ сидятъ птицы. Невольники обмахиваютъ супруговъ вѣерами и услаждаютъ ихъ слухъ музыкой. При первомъ взглядѣ на барельефъ, зритель очарованъ прелестью сцены, отъ которой вѣетъ счастьемъ и нѣгой. Но, всматриваясь внимательнѣе въ эту идиллію, онъ вдругъ усматриваетъ на одномъ изъ деревьевъ отрубленную голову полоненнаго въ послѣднюю войну эламитскаго царя. Контрастъ кроваваго трофея съ праздничной обстановкой пира является здѣсь многозначительной чертой, которая вполнѣ характеризуетъ смѣсь въ азіятскихъ нравахъ сладострастія и жестокости. Такого рода черта тѣмъ болѣе поражаетъ, чѣмъ меньше ожидаешь ее встрѣтить въ одномъ изъ произведеній ассирійскаго искуства.

Вліяніе послѣдняго, болѣе или менѣе смягченное чрезъ сношенія съ финикіянами, отразилось и на тѣхъ немногихъ памятникахъ, которые оставилъ по себѣ крошечный еврейскій народъ. Въ Іудеѣ открыто всего нѣсколько архитектурныхъ фрагментовъ, да и тѣ представляютъ несомнѣнное сходство съ ассирійскими произведеніями того же рода. Главный и самый характеристическій изъ этихъ фрагментовъ былъ найденъ у воротъ Іерусалима французскимъ

ученымъ С. де Соси (Saulcy). Это—крышка отъ саркофага, какъ полагаютъ, одного изъ іудейскихъ царей. Рисунокъ на ней напоминаетъ восточныя ткани. Онъ состоитъ изъ пространствъ, густо усѣянныхъ оливковыми листьями, въ рамкахъ изъ виноградныхъ лозъ, гроздьевъ, лилій, желудей и кедровыхъ шишекъ. Всѣ эти мотивы, взятые изъ растительнаго царства, разработаны со вкусомъ. Правильность и симметрія въ расположеніи цѣлаго здѣсь счастливо гармонируютъ съ пестротой деталей, и все вмѣстѣ обличаетъ умѣнье пользоваться средствами декоративнаго искуства.

Какъ понимали и воспроизводили природу персы, намъ также очень мало извѣстно. Мы знаемъ только изъ исторіи, что персидскіе цари, не меньше ассирійскихъ, занимались разведеніемъ садовъ, на содержаніе которыхъ не щадили средствъ. Но изъ воздвигнутыхъ ими памятниковъ ни одинъ не уцѣлѣлъ. Изрѣдка только встрѣчаются фрагменты, въ орнаментныхъ деталяхъ которыхъ замѣтны слѣды заимствованій изъ мѣстной флоры. Впрочемъ, пальмы, кипарисы, виноградныя лозы, въ нихъ еще довольно грубо воспроизведены. Замѣчательный декоративный смыслъ персовъ проявился лишь гораздо позднѣе, при Сассанидахъ. Онъ выразился тогда въ архитектурѣ, въ произведеніяхъ гончарныхъ, оружейныхъ и ткацкихъ, особенно же въ изготовленіи обойныхъ тканей. Растительныя формы, однако, въ нихъ переданы всегда свободно и имѣютъ условный видъ, лишь издали напоминающій дѣйствительность.

Индія, изо всѣхъ странъ въ мірѣ, казалась бы точно нарочно созданною для того, чтобы въ ней процвѣталъ пейзажъ. Защищенная съ сѣвера гигантскими горами, орошаемая множествомъ рѣкъ и омываемая океаномъ, она поражаетъ роскошью своей тропической природы. Слѣдуетъ полагать, что индусы естественно были склонны къ обоготворенію ея мощи и красоты. Но въ существующихъ понынѣ священныхъ книгахъ этого народа почти не остается слѣдовъ его первоначальной религіи. Можно только догадываться, что природа, со своими феноменами и матеріальной дѣйствительностью, занимала въ этой религіи больше мѣста, чѣмъ ей нынѣ отводится въ этой уже дряхлой, хотя относительно юной цивилизаціи. Впрочемъ, и въ настоящее время существующія священныя книги изобилуютъ поэтическими, вдохновенными описаніями красотъ природы. Но кромѣ литературы, чувство живописнаго у индусовъ выразилось еще въ одной лишь отрасли искуства, а именно въ архитектурѣ. Древнѣйшіе памятники ея у нихъ не только гармонируютъ, но и совсѣмъ сливаются съ пейзажемъ. Индѣйскіе



ДАРЬЯЛЬСКОЕ УЩЕЛЬЕ.

Рисунокъ Л. Ф. Лагоріо.

храмы высѣчены въ скалахъ. Отверстія въ горахъ ведутъ прямо въ таинственныя святилища, гдѣ стѣны, колонны, пилястры и перегородки образуются природными каменными массами. Архитектура лишь позднѣе, сдѣлавшись самостоятельнымъ искуствомъ, отдѣлилась отъ природы. Но, хотя она уже и перестала составлять нераздѣльное цѣлое съ пейзажемъ и заимствовать, какъ въ Египтѣ, у мѣстной флоры декоративные мотивы, она, тѣмъ не менѣе, пользовалась природой, какъ рамой, въ которую вставляла свои произведенія. Замѣчательнѣйшіе индѣйскіе храмы находятся въ глубинѣ лѣсныхъ чащъ, гдѣ темная зелень гигантскихъ деревьевъ превосходно оттѣняетъ бѣлыя съ золотистымъ отливомъ стѣны изящныхъ зданій, портики и колонны которыхъ ктому-же многократно повторяются въ прозрачныхъ водахъ внутреннихъ бассейновъ. Никогда и нигдѣ еще не умѣла архитектура такъ ловко пользоваться живописными средствами, какія предлагаетъ природа, и такъ успѣшно ихъ примѣнять къ своимъ произведеніямъ. За то живописи, въ настоящемъ смыслѣ слова, въ Индіи никогда не бывало. Въ ея позднѣйшихъ грубыхъ миніатюрахъ, правда, иногда замѣтно стремленіе къ воспроизведенію красотъ природы. Но это — лишь слабыя попытки передать пейзажъ въ его самыхъ общихъ чертахъ, подобно тому, какъ это дѣлали первые итальянскіе мастера, сочиняя дальніе планы своихъ картинъ съ изображеніями мадоннъ. Искуство Индіи точно сразу сознало свое безсиліе достойно воспроизводить красоты пышной природы этой страны и навсегда отказалось отъ неравной борьбы.

II.

Китай и Японія, находясь на краю Азіи, составляютъ отдѣльную, въ высшей степени оригинальную группу. Древность китайской цивилизаціи неоспорима. Тѣмъ не менѣе, въ китайскомъ искуствѣ не найдется ни одного произведенія, относящагося къ эпохѣ, болѣе ранней, нежели десятый вѣкъ. Но даже и все то, что можетъ быть отнесено къ этому вѣку, составляетъ большую рѣдкость. Китайское, а тѣмъ болѣе японское искуство, принадлежитъ, слѣдовательно, уже нашему, новѣйшему времени. Если же мы здѣсь о немъ говоримъ, то это потому, что оно, по духу своему, гораздо ближе подходитъ къ искуству древняго, нежели новаго міра.

Чѣмъ дальше углубляемся мы въ исторію китайскаго народа, тѣмъ больше убѣждаемся въ томъ, что ему была искони вѣковъ

присуща любовь къ природѣ. Это, между прочимъ, подтверждается его пристрастіемъ къ садоводству. Китайцы, раньше всѣхъ другихъ народовъ, довели это искуство до высокой степени совершенства. Императоры ихъ, за нѣсколько вѣковъ до нашей эры, не щадя средствъ и силъ своихъ подданныхъ, создавали въ этомъ родѣ чудеса, превосходившія всѣ подобныя затѣи азіятскихъ и европейскихъ владыкъ. При государяхъ династіи Ганъ, пространство, занимаемое императорскими садами, равнялось цѣлой провинціи, и для содержанія ихъ требовалось болѣе 30,000 рабовъ. Тамъ находились самые рѣдкостныя деревья, цвѣты и животныя. Къ этимъ естественнымъ богатствамъ впослѣдствіи начали присоединять искуственныя, какъ-то статуи, разновидныя постройки съ позолоченными куполами или выложенными фарфоромъ стѣнами, и т. д. При Мингахъ, однако, вкусъ китайцевъ вернулся къ первоначальной простотѣ. Сады ихъ, очищенные отъ всякихъ постороннихъ украшеній, походили на нынѣшніе англійскіе парки, для которыхъ впрочемъ и послужили образцомъ. Лучшія сооруженія этого рода имѣли въ виду возбуждать въ зрителѣ впечатлѣнія, одинаковыя съ тѣми, какія вызываетъ сама природа. Стремясь къ этому, китайцы старались соединять вмѣстѣ сколь возможно большее число живописныхъ элементовъ. Они прибѣгали къ остроумнымъ уловкамъ въ группировкѣ деревъ, въ распредѣленіи массъ зелени, въ расположеніи перспективъ, и часто достигали удивительнѣйшихъ эффектовъ. Имъ, дѣйствительно, удавалось на относительно небольшихъ пространствахъ создавать настоящіе пейзажи. Съ цѣлью расширить горизонтъ и произвести иллюзію дали, они засаживали задніе планы болѣе тощими и блѣдными деревьями и застраивали ихъ не очень высокими зданіями, которыя окрашивали въ скромные цвѣта. Но, поступая такимъ образомъ, китайцы иногда теряли чувство мѣры и приходили къ печальнымъ результатамъ. Они не всегда сообразовались съ указаніями почвы или съ характеромъ растительности, и въ излишнемъ усердіи, насиловали природу. Небольшія пространства у нихъ загромождались самыми неправдоподобными случайностями: небывалыми скалами, приземистыми деревцами, которыя подстригались въ видѣ домовъ, портиковъ, драконовъ и другихъ, тому подобныхъ, чудовищъ. Такіе сады и до сей поры еще существуютъ въ Фати, близъ Кантона. Въ нихъ—узкія аллеи, миніатюрныя горы, безжалостно изуродованныя растенія и каналы, со множествомъ извилистыхъ рукавовъ. Но на ряду съ этимъ, встрѣчаются и болѣе правдивыя подражанія природѣ, которыя свидѣтельствуютъ о луч-

шемъ вкусѣ. Въ немъ дѣйствительно нѣтъ недостатка у китайцевъ. Это, между прочимъ, доказывается прекраснымъ мѣстоположеніемъ ихъ монастырей. Трудно себѣ представить болѣе поэтическую рамку для созерцательной жизни: монастыри и храмы въ Небесной Имперіи ютятся въ горахъ, тонутъ въ зелени, отражаются въ гладкой поверхности сонныхъ озеръ.

Изъ всего этого видно, что искуства, въ собственномъ смыслѣ, въ Китаѣ вовсе не существуетъ. За то тамъ процвѣтаетъ искуство промышленное. Мы не станемъ останавливаться на миніатюрныхъ пейзажахъ, образцы которыхъ можно видѣть во многихъ музеяхъ Европы. Въ этихъ, по-истинѣ игрушечныхъ, воспроизведеніяхъ природы съ ея рельефомъ и красками, замѣтно возможно близкое подражаніе дѣйствительности. Подобныя бездѣлушки, конечно, не имѣютъ большой художественной цѣны. Гораздо интереснѣе орнаменты съ заимствованіями у мѣстной флоры на предметахъ роскоши и домашняго употребленія у китайцевъ. Народъ этотъ въ совершенствѣ обработываетъ слоновую кость, нефритъ, горный хрусталь и другія твердыя вещества. Онъ отлично умѣетъ пользоваться различными свойствами употребляемаго матеріала и, посредствомъ ловкаго сочетанія цвѣтовъ, достигать поразительныхъ эффектовъ. На наружныхъ стѣнкахъ китайскихъ вазъ, кубковъ, кувшиновъ и пр. извиваются легкіе фестоны, граціозныя гирлянды зелени съ разбросанными тамъ и сямъ цвѣточками, серебряные и золотые лепестки которыхъ прелестно выдѣляются на матовомъ фонѣ бронзы. Деревянныя лакированныя и нелакированныя вещицы украшаются фигурами животныхъ, букетами цвѣтовъ, пейзажами, рѣзными или выложенными изъ перламутра, отливающимъ всѣми цвѣтами радуги. Они нерѣдко изображаютъ бассейны съ тѣснящимися по берегамъ деревьями. Послѣднія переданы правдиво, и по листвѣ каждаго можно узнать его породу. Надъ ними изображено небо съ облаками въ видѣ горизонтальныхъ грядокъ, изъ-за которыхъ выглядываетъ круглый ликъ луны.

Но лучшіе образцы китайскаго искуства въ этомъ родѣ встрѣчаются на ихъ гончарныхъ издѣліяхъ. Богатыя коллекціи такихъ произведеній находятся въ гагскомъ, дрезденскомъ, кенсингтонскомъ, луврскомъ, севрскомъ и фонтенеблоскомъ музеяхъ. Они отличаются реальностью и тѣмъ совершенствомъ отдѣлки, которая придаетъ особенную цѣнность малѣйшимъ, заимствованнымъ у природы, декоративнымъ деталямъ. Китайскому художнику, чтобы создать нѣчто очаровательное, вполнѣ достаточно вѣтки персика или айвы

въ цвѣту, пеона, камеліи, пучка златоцвѣта. Даже, чѣмъ проще задача, тѣмъ лучше: тогда нѣтъ опасности запутать композицію, что̀ очень легко при болѣе сложныхъ задачахъ. Китайцы вообще не могутъ похвастаться фантазіей. Ихъ творчество по большей части ограничивается тѣмъ, что они до безконечности, кстати и не кстати, разнообразятъ группировку декоративныхъ комбинацій, однажды понравившихся публикѣ. Въ дрезденскомъ музеѣ, между прочимъ, есть китайская ваза, прелестно разукрашенная цвѣтами, но въ то же время и рыбами, которыя интимно бесѣдуютъ съ птицами. Въ другомъ мѣстѣ, надъ пестрымъ цвѣтникомъ летаютъ и дерутся краббы. Несообразность такихъ комбинацій еще усиливается мелочнымъ реализмомъ выполненія. Художники Небесной Имперіи вообще придерживаются черезъ-чуръ узкаго реализма. Въ ихъ преувеличенной заботѣ передавать предметы точь-въ-точь, каковы они суть, постоянно какъ-бы чувствуется сожалѣніе, что предметы эти не могутъ быть одновременно изображены и съ фаса, и сзади.

Можно себѣ представить, что̀ изъ этого выходитъ въ примѣненіи къ пейзажу. Китайцы ничѣмъ не хотятъ жертвовать, и потому сообщаютъ пейзажу непріятную пестроту. Колоритъ у нихъ— однообразный, безъ повышенія и пониженія тоновъ, которыми обусловливается гармонія цѣлаго. Перспектива, какъ линейная, такъ и воздушная, одинаково неправильны. Странно, что народъ, въ дѣйствительности знакомый съ законами перспективы, и даже ихъ примѣняющій къ садоводству, до такой степени ими пренебрегаетъ въ тѣхъ подражаніяхъ природѣ, гдѣ соблюденіе ихъ всего необходимѣе. Китайскіе пейзажи обыкновенно берутся съ птичьяго полета. Перспектива въ нихъ идетъ не вглубь, а вверхъ, даль не опускается, а поднимается. У каждаго предмета—своя собственная, отдѣльная перспектива, правильная по отношенію къ нему, но неправильная по отношенію къ цѣлому. Ей не достаетъ единства, зависящаго отъ выбора одной опредѣленной точки, къ которой сходились бы всѣ линіи. Но китайскіе пейзажисты ни мало не заботятся о такомъ единствѣ. Городъ, въ ихъ изображеніи, является простымъ скопищемъ жилищъ, горизонтально и вертикально расположенныхъ такъ, что ни одно не маскируетъ другаго. Деревья всегда могутъ быть поштучно пересчитаны и только своимъ количествомъ обнаруживаютъ намѣреніе художника изобразить лѣсъ. Пейзажи эти всегда обильны водою, являющеюся не только въ качествѣ живописнаго элемента, но и въ видѣ вспомогательнаго средства для

избѣжанія путаницы, которая совершенно естественна при указанныхъ условіяхъ. Водное пространство обыкновенно занимаетъ центръ композиціи, а вокругъ него этажами располагаются деревья, зданія, скалы и другія, тому подобныя, живописныя околичности, безъ которыхъ не обходится ни одно произведеніе. Но такое скопленіе предметовъ ни чуть не сообщаетъ пейзажу разнообразія, а напротивъ свидѣтельствуетъ о недостаткѣ изобрѣтательности. Не имѣя между собой никакой связи, многочисленныя детали здѣсь набросаны какъ ни попало, безъ всякаго выбора или порядка, и ничто въ нихъ не уясняетъ намѣреній художника. Впрочемъ, именно такого полнаго несообразностей и лишеннаго всякаго смысла искуства и слѣдовало ожидать отъ китайцевъ. Этотъ дряхлый, и въ то же время еще не вышедшій изъ дѣтства народъ совершенно лишенъ фантазіи и не способенъ къ синтезу.

Ближайшіе сосѣди китайцевъ, японцы, заимствовали отъ нихъ начали и средства своего искуства. Не нарушая китайскихъ его традицій, они однако усовершенствовали его, согласно съ собственнымъ духомъ. Истощенное у китайцевъ, оно у нихъ помолодѣло и пріобрѣло свой опредѣленный, индивидуальный характеръ.

Любовь японцевъ къ природѣ вполнѣ объясняется живописнымъ видомъ ихъ страны, изобилующей растительностью и сверкающей яркими красками. У нихъ не меньше, чѣмъ у китайцевъ, развитъ вкусъ къ цвѣтамъ и къ садоводству. Но болѣе тонкая организація не допустила ихъ до крайностей, до какихъ дошли ихъ предшественники. Японцы также достигли высокаго совершенства въ различныхъ отрасляхъ промышленнаго искуства. Сначала и они тоже ограничивались лишь списываніемъ съ натуры. Старинный японскій фарфоръ очень богатъ образцами безусловнаго подражанія природѣ. Пейзажи на относящихся сюда издѣльяхъ изобилуютъ скалами, нагроможденными такимъ образомъ, что онѣ, того и смотри, потеряютъ равновѣсіе. Но постепенно японцы перешли къ болѣе индивидуальному способу выраженія въ искуствѣ. Менѣе совѣстливые, чѣмъ китайцы, они уже не стремились передавать природу со всѣми ея мельчайшими подробностями. Ихъ способъ выраженія шире, свободнѣе, и даетъ больше простору мысли и фантазіи. Декоративныя детали у нихъ дышатъ простотой и искренностью. Все въ нихъ свидѣтельствуетъ о замѣчательномъ вкусѣ и тонкой наблюдательности.

Японскіе художники не лишены, между прочимъ, и яснаго представленія о цѣломъ. Это видно изъ распредѣленія массъ въ

ихъ пейзажахъ. Изъ деталей, они всегда выбираютъ самыя значительныя. Смѣлые раккурсы и рѣзкіе штрихи ихъ рисунковъ поражаютъ неожиданной граціей. При всей точности и законченности контуровъ, въ японской живописи много недосказаннаго—такого, что дополнять предоставляется самому зрителю. Они полны неуловимой прелести интимныхъ бесѣдъ, гдѣ нѣтъ надобности все до конца договаривать, чтобы быть понятымъ и обнаружить то или другое настроеніе духа. Жизнь, съ мельчайшими своими частностями, часто цѣликомъ выражается однимъ какимъ-нибудь положеніемъ или мимолетнымъ движеніемъ. Граціозный изгибъ вѣтки подъ тяжестью качающейся на ней птички, рѣзвый полетъ бабочекъ вокругъ цвѣтка и подобныя этимъ мелочи въ совершенствѣ передаются японскими художниками. Легкость, съ какою они достигаютъ желаемыхъ эффектовъ, по-истинѣ изумительна. На всемірной парижской выставкѣ въ 1878 г., молодые японцы, почти дѣти, на глазахъ публики, съ рѣдкой виртуозностью импровизировали рисунки, которые какъ нельзя лучше свидѣтельствовали о замѣчательномъ пониманіи производителями основъ декоративнаго искуства.

Колоритъ у японцевъ отличается тѣми же качествами какъ и рисунокъ. Онъ скромнѣе, не такъ пестръ, тоньше, чѣмъ у китайцевъ. Въ немъ уже очевидны послѣдовательность намѣреній и опредѣленный декоративный замыслъ. Онъ обнаруживаетъ много фантазіи и полонъ неожиданныхъ комбинацій. Домашняя утварь у японцевъ представляетъ много доказательствъ ихъ тонкаго декоративнаго вкуса. Но послѣдній особенно ярко сказывается въ ихъ живописи на бумагѣ, на шелку, и всего больше въ ихъ альбомахъ. Интересныя изображенія природы начинаютъ появляться у японцевъ уже съ XV вѣка. Къ числу такихъ принадлежитъ пейзажъ Сешіу изъ коллекціи Бинга, воспроизведенный въ превосходномъ трудѣ о японскомъ искуствѣ Л. Гонза [1]). Пейзажъ этотъ изображаетъ долину, погруженную въ туманъ, изъ котораго выглядываютъ вершины горъ, окаймляющихъ горизонтъ. Это — чрезвычайно правдивое воспроизведеніе атмосферическаго явленія, и ничего подобнаго не найдти ни въ античномъ, ни въ китайскомъ искуствѣ. За то другія, и гораздо позднѣйшія произведенія, какъ, напримѣръ, картины Бунтшіо, представляютъ такое же точно нагроможденіе скалъ и прочихъ живописныхъ элементовъ, какъ и у китайцевъ. Впрочемъ, къ какой бы эпохѣ не принадлежали эти

[1]) L'art japonais, par M. Louis Gonse, 1883. t. I, p. 194.

произведенія, вся разница между ними заключается въ большемъ или меньшемъ мастерствѣ исполненія. Всѣ они на одинъ ладъ и лишены той индивидуальности чувства или фактуры, которая составляетъ главную прелесть новѣйшаго пейзажа.

Что касается до японскихъ альбомовъ, то, хотя рисунки въ нихъ —не болѣе, какъ простые наброски, они однако отлично воспроизводятъ разныя явленія природы. Стелющійся туманъ, полосующій небо дождь, вѣтеръ, наклоняющій растенія, снѣгъ, унылымъ ковромъ покрывающій землю, возрожденіе весны съ ея свѣжей растительностью, — всѣ эти живописные мотивы превосходно передаются нѣсколькими выразительными штрихами, которые не оставляютъ никакихъ сомнѣній на счетъ намѣреній автора. Лучшіе рисунки въ этомъ родѣ принадлежатъ художнику Гокусаи (Hokousaï). Онъ родился въ 1760 г., въ Іеддо, и тамъ же умеръ въ 1849 г. Гокусаи оставилъ послѣ себя безчисленное множество этюдовъ на сюжеты священные и изъ обыденной жизни, а также кучу каррикатуръ, которыя вообще очень удаются японцамъ. Подъ конецъ жизни, онъ особенно увлекался пейзажемъ и воспроизвелъ многія изъ окрестностей Іеддо. Всего чаще изображалъ онъ вулканъ Фузи-Яму, которому посвятилъ около сотни рисунковъ. Гокусаи умѣетъ смотрѣть и хорошо видитъ, а видѣнное мастерски передаетъ въ сжатой, остроумной, чрезвычайно оригинальной формѣ. Онъ то легко и свободно водитъ кистью по бумагѣ, то вдругъ бросаетъ пятно, проводитъ рѣзкій штрихъ, но всегда кстати, непринужденно, такъ что съ разу даетъ настоящее понятіе о формѣ и колоритѣ предмета. Рисунки его въ одинаковой мѣрѣ обличаютъ живость ума и ловкость руки. Природа въ нихъ является въ своихъ самыхъ характеристическихъ чертахъ. Все это, конечно, пришлось по вкусу нашему времени и нашему европейскому обществу, въ которомъ однообразіе все больше и больше овладѣваетъ искуствомъ. Мода начала даже слишкомъ много оказывать поддержки этимъ реальнымъ воспроизведеніямъ природы. Они, не смотря на давность своихъ преданій въ Японіи, намъ кажутся свѣжими и молодыми по духу, ихъ оживляющему, и по тѣмъ элементамъ обновленія, какіе предлагаютъ нашему нѣсколько истощенному промышленному производству.

III.

Окончивъ бѣглый обзоръ искуства въ странахъ, лежащихъ на крайнемъ востокѣ, мы должны вернуться назадъ, по пройденному пути вѣковъ, къ началу греческаго искуства, которое, находясь въ непосредственной связи съ нашей цивилизацiей, конечно, представляетъ для насъ болѣе значительный интересъ.

На первыхъ опытахъ этого искуства лежатъ несомнѣнные слѣды ассирiйскаго влiянiя. Это, между прочимъ, доказывается присутствiемъ декоративныхъ деталей, какъ-то: розетокъ, цвѣтовъ лотоса, пальметъ, т. е. такихъ элементовъ растительнаго царства, которые никоимъ образомъ не могли быть заимствованы у греческой флоры.

Какъ бы то ни было, но пейзажу и въ Грецiи тоже не предстояло занять высокаго мѣста. Исторiя, правда, сохранила имена Зевксиса, Аппелеса, Парразiя, Тиманѳа и Полигнота; но до насъ не дошло ни одного изъ ихъ произведенiй. Впрочемъ, и помимо этого, болѣе чѣмъ сомнительно, что живопись въ Грецiи когда-либо процвѣтала наравнѣ съ архитектурой и скульптурой. Что касается до пейзажа, который одинъ въ настоящемъ случаѣ насъ занимаетъ, то, по всѣмъ вѣроятiямъ, онъ всегда оставался у грековъ на низкой степени развитiя. Это отчасти объясняется свойствами самой природы въ Грецiи. По свидѣтельству ея древнѣйшихъ писателей и поэтовъ, она искони вѣковъ была бѣдна растительностью. Первые планы ея всегда поражали пустотой, и глазъ могъ останавливаться только на окаймляющихъ дальнiй горизонтъ горахъ. Изящныя формы послѣднихъ, отчетливо выдѣляясь на ясномъ небосклонѣ, имѣютъ, такъ сказать, скульптурную красоту, но лишены разнообразiя лѣсистыхъ мѣстностей, которыя изобиловали бы живописными случайностями. Пейзажъ въ Грецiи, такимъ образомъ, играетъ роль скорѣе фона, чѣмъ перваго плана. Онъ никогда не поглощаетъ вниманiя, но какъ-бы нарочно созданъ для того, чтобы служить рамой человѣку, которому и на самомъ дѣлѣ отведено первое мѣсто въ греческомъ искуствѣ. Религiя и поэзiя, съ своей стороны, не мало содѣйствовали утвержденiю за нимъ этого мѣста. Греческiй народъ, изстари склонный къ антропоморфизму, рано началъ воплощать силы и явленiя природы въ образы боговъ, которыхъ надѣлялъ человѣческими страстями и облекалъ въ усовершенствованныя человѣческiя формы. Само со-

бою разумѣется, что, при такихъ условіяхъ, въ Греціи, изо всѣхъ искуствъ, преимущественно процвѣтать должна была скульптура. Но, сдѣлавшись выраженіемъ идеализированной человѣческой жизни въ примѣненіи къ божеству, она пренебрегала воспроизведеніемъ живописной природы. Въ греческой скульптурѣ лишь рѣдко встрѣчаются мотивы, въ родѣ обломка скалы, сонной или волнующейся воды, древеснаго ствола съ виноградной лозой, дубовой или лавровой вѣтки, листьевъ плюща. Но и тогда, когда они встрѣчаются, древесный стволъ и скала играютъ роль лишь подпоры для человѣческой фигуры, а листья, если они не имѣютъ задачей точнѣе опредѣлять характеръ даннаго лица, являются только средствомъ лучше оттѣнить тонкость отдѣлки тѣла, или драппировки. Греческая скульптура не воспроизводитъ живописной природы, а замѣняетъ ее созданіями собственной фантазіи—цѣлымъ міромъ основанныхъ на аналогіи, символическихъ фигуръ, съ опредѣленнымъ, вполнѣ понятнымъ значеніемъ.

Болѣе подходящій къ живописи барельефъ, казалось-бы, былъ болѣе доступенъ для живописныхъ элементовъ природы; но они и въ немъ занимаютъ не важное мѣсто. Греческіе скульпторы, при тонкомъ пониманіи средствъ своего искуства, естественно пришли къ заключенію, что для него существуютъ опредѣленныя правила, законную силу которыхъ не могли не признать и новѣйшіе художники. Съ цѣлью не обременять барельефа многочисленными планами и предоставлять больше простора главному предмету, греки оставляли почти совсѣмъ пустыми задніе планы своихъ барельефовъ. Если тамъ иногда и попадаются деревья, то всегда въ видѣ обнаженныхъ стволовъ, или же только съ самыми легкими намеками на листву.

За утратою самыхъ памятниковъ греческой живописи намъ, въ настоящемъ случаѣ, приходится довольствоваться тѣми указаніями на нее, которыя находимъ въ прямыхъ или косвенныхъ примѣненіяхъ ея. На греческихъ вазахъ, пейзажъ никогда не игралъ никакой роли. Пейзажныя детали, изрѣдка встрѣчающіяся на нихъ, всѣ переданы въ самыхъ общихъ чертахъ. Первые орнаментные опыты греческихъ горчешниковъ заключались въ чисто геометрическихъ линіяхъ и въ грубо-исполненныхъ заимствованіяхъ у морской флоры и фавны. Потомъ они, подъ вліяніемъ восточнаго искуства, перешли къ менѣе первобытному способу воспроизведенія цвѣтовъ и листьевъ экзотической флоры. Благодаря своей способности къ ассимиляціи и своему стремленію къ единству, греческое искуство

скоро отрѣшилось отъ восточной системы располагать фигуры этажами и замѣнило ее упрощенной и болѣе цѣлесообразной системой одного растянутаго центральнаго пояса. Такимъ образомъ, самые разнообразные эпизоды получили возможность свободно развиваться на фризахъ, гдѣ человѣческія фигуры безконечной вереницей тянутся по одному и тому же плану. Но, на ряду съ этими изображеніями людей и боговъ, черты живописной природы доведены до самыхъ незначительныхъ размѣровъ, т. е. онѣ допускаются лишь на столько, на сколько то необходимо для характеристики данныхъ лицъ. Онѣ ограничиваются виноградной лозой для Вакха, лавровымъ вѣнкомъ для Ѳеба, оливковой вѣткой для Аѳины, золотыми яблоками для Гесперидъ, и т. д. Въ ряду такихъ упрощеній, одиночное дерево призвано изображать цѣлый лѣсъ, одна колонна цѣлый храмъ или дворецъ; дельфины, рыбы, двѣ-три волнистыя линіи—море или рѣку. Впрочемъ, и самая форма вазъ препятствовала болѣе широкому развитію пейзажныхъ мотивовъ. Живопись на вазахъ, слѣдовательно, такъ же мало выражаетъ природу, какъ и барельефъ. У искуства, въ обоихъ случаяхъ, одна и та же программа: какъ можно больше выдвинуть человѣческую фигуру и подчинить ей все остальное.

Первымъ поводомъ къ возникновенію настоящей пейзажной живописи въ Греціи, вѣроятно, послужили театральныя декораціи. Тогдашняя сценическая постановка находилась въ зависимости отъ множества условій. Самая сцена занимала гораздо меньше мѣста, чѣмъ у насъ, и была не столь глубока, какъ въ современныхъ театрахъ. Не смотря на разногласіе во мнѣніяхъ, полагаютъ, что въ глубинѣ сцены всегда находилась одна постоянная декорація. Ее, смотря по надобности, то совсѣмъ, то лишь отчасти маскировали другими, подвижными декораціями, которыя свертывались, или выдвигались на рамахъ, для того, чтобы зритель могъ наглядно слѣдить за перемѣной мѣста дѣйствія. Подтвержденіемъ этому служатъ, вопервыхъ, свидѣтельство Витрувія, что Агаѳархъ писалъ декораціи для трагедій Эсхила, и вовторыхъ, содержаніе одной изъ лучшихъ тирадъ въ Софокловомъ Эдипѣ въ Колонѣ. Трудно допустить, чтобы описаніе мѣстности въ устахъ Антигоны, когда она со слѣпымъ отцомъ вступаетъ въ Аттику, не сопровождалось соотвѣтственной сценической обстановкой. Но перемѣнъ декорацій, если онѣ и существовали, конечно, было не много. Всего вѣроятнѣе, онѣ ограничивались четырьмя опредѣленными типами: площадью, дворцомъ, храмомъ и лѣсомъ, которые, въ крайности, могли

служить для всякихъ представленій. А иногда, для вразумленія публики, довольствовались и одними декоративными аксессуарами, въ родѣ башни, скалы, крѣпостнаго вала. Во всякомъ случаѣ, стремленіе усилить на сценѣ драматическую иллюзію повело къ усовершенствованію перспективы и впервые дало живописи просторъ для пейзажа. Живопись въ Греціи развилась вообще поздно и долго занимала зависимое положеніе. Въ силу скульптурнаго характера греческаго искуства, ея первоначальной задачей было украшеніе храмовъ. Изученіе человѣческихъ формъ составляло ея исключительную цѣль, и она больше всего заботилась о рисункѣ, объ изяществѣ контуровъ, объ отчетливости силуэтовъ и о композиціи. Колоритъ же ея былъ скромный, часто даже одноцвѣтный. Произведенія ея, такимъ образомъ, сохраняли скульптурный характеръ и имѣли видъ раскрашенныхъ барельефовъ.

Съ наступленіемъ александрійскаго періода и вызваннаго имъ сліянія различныхъ цивилизацій, значительный переворотъ, между прочимъ, совершился и въ искуствѣ. Умы стали склоняться къ изученію природы, красоты которой впервые начали возбуждать живой интересъ къ себѣ. Подъ римскимъ владычествомъ, движеніе пошло еще быстрѣе. Богатство и досугъ «властителей міра» породили у нихъ пристрастіе къ вилледжатурѣ, развили вкусъ къ сельской жизни, которая такъ граціозно описана въ сочиненіяхъ Виргилія и Горація. Искуство, естественно, шло слѣдомъ за общимъ движеніемъ. Оно, какъ и религія, утратило у грековъ свой національный характеръ и сдѣлалось космополитическимъ. Человѣкъ пересталъ быть центромъ и главнымъ предметомъ всѣхъ произведеній. Живопись особенно поддалась вліянію новаго направленія, и отнынѣ къ ней исключительно слѣдуетъ обращаться за свѣдѣніями о пейзажѣ. Но для того надо перенестись въ Италію, такъ какъ все, созданное по этой части въ Греціи, безслѣдно пропало.

IV.

Уже Витрувій свидѣтельствуетъ объ обычаѣ въ древности расписывать стѣны пейзажами, а Плиній упоминаетъ о нѣкоемъ Лудіи, который жилъ при Августѣ и будто-бы первый возымѣлъ эту идею. Нѣсколько позднѣе, софистъ Филостратъ Древній описалъ галерею, заключавшую въ себѣ до шестидесяти-четырехъ картинъ. Онъ, между прочимъ, весьма основательно трактуетъ о пей-

зажѣ, какъ его тогда понимали. Сочиненіе Филострата было предметомъ многочисленныхъ споровъ во Франціи и въ Германіи, гдѣ долго обсуждался вопросъ: дѣйствительно-ли существовала означенная галерея? Хотя нынѣ вопросъ этотъ почти рѣшенъ утвердительно, однако, весьма возможно и то, что Филостратъ, въ качествѣ софиста, нѣсколько отступилъ отъ истины. Какъ бы то ни было, а описанія его вполнѣ согласны съ положеніемъ искуства въ то время и сверхъ того оправдываются дошедшими до насъ древними картинами.

Бóльшая часть ихъ—помпейскаго происхожденія. Но недавно, въ самомъ Римѣ и въ его окрестностяхъ, были найдены другія, относящіяся къ болѣе ранней эпохѣ картины, которыя ктому же превосходятъ первыя размѣромъ и художественнымъ исполненіемъ. Первая серія пейзажей была открыта на Эсквилинскомъ холмѣ, между 1848 и 1850 гг. Она первоначально состояла изъ восьми паннó, но изъ нихъ уцѣлѣло только шесть и половина седьмаго. Изображаютъ они сцены, которыя въ древности были въ большомъ ходу и у Витрувія названы: *Ulyssis errationes per topia*. Это —своего рода иллюстраціи къ X и XI пѣснямъ Одиссеи, гдѣ разсказаны похожденія Улиса у Лестригоновъ и эпизоды съ Цирцеей и въ преисподней. Такимъ образомъ, по словамъ Павзанія, украсилъ самъ Полигнотъ стѣны Дельфійскаго Лесхе. Картины раздѣлены пилястратами, которыя, не ограничивая съ точностью каждой сцены, придаютъ, однако, цѣлому декоративный характеръ. Главный интересъ картинъ — въ пейзажѣ. Передъ нами — прежде всего негостепріимная страна Лестригоновъ, съ ея дикими скалами, между которыми синѣетъ море съ греческими кораблями. Тощія, едва въ общихъ чертахъ обозначенныя деревца цѣпляются корнями за расщелины скалъ, а на первомъ планѣ видно стадо, утоляющее жажду у ручья. Въ третьемъ отдѣленіи—небольшой заливъ среди скалъ и море съ виднѣющимся вдали кораблемъ Улиса. Море здѣсь имѣетъ очевидную связь съ эпизодомъ Цирцеи, дворецъ которой, вѣроятно, былъ центромъ всѣхъ этихъ композицій. Дальше, эпизодъ Сошествія въ аидъ составляетъ панданъ къ эпизоду Лестригоновъ. Общій характеръ живописи—чисто декоративный. Она производитъ впечатлѣніе обойныхъ тканей, гдѣ свѣтло-коричневые тоны противопоставлены зеленовато-голубымъ, и какъ тѣ, такъ и другіе возвышаются краснымъ цвѣтомъ пилястръ. Но кромѣ того, здѣсь поражаетъ еще одна особенность, явно свидѣтельствующая о переворотѣ, который незадолго передъ тѣмъ совершился въ способѣ

передачи пейзажа: это—смѣсь реальнаго воспроизведенія природы съ символизмомъ. Оба способа передачи не только существуютъ рядомъ, но и мѣстами сливаются. Такъ напр. ручей Артакія представленъ двояко: въ видѣ текущей воды, и въ видѣ олицетворяющей его нимфы. Но художникъ, какъ-бы не считая и этого достаточнымъ для вразумленія зрителя, еще начерталъ у ногъ нимфы слово: χρήνη. Открытые вмѣстѣ съ этими картинами остатки зданія позволяютъ опредѣлить время ихъ происхожденія, а именно указываютъ на конецъ республики или на начало имперіи. Но по выбору сюжетовъ, по буквамъ, которыми помѣщены человѣческія фигуры, по широтѣ и отчетливости исполненія, картины эти надо признать за произведенія греческихъ художниковъ.

При раскопкахъ у Порта-Прима, въ Римѣ, найдены въ 1863 г. картины совсѣмъ другаго рода и еще высшаго достоинства. Онѣ служили украшеніемъ виллы Ливіи, прозванной *ad Gallinas*. Четыре простѣнка представляли площадь въ 11 метр. 72 сант. длины и 5 метр. вышины. Это—уже не композиціи, гдѣ пейзажъ играетъ болѣе или менѣе замѣтную роль, а настоящіе пейзажи, безъ всякой примѣси символизма, имѣющіе цѣлью производить иллюзію, подобно самой природѣ. Они изображаютъ тростниковый трельяжъ и массу зелени съ просвѣтами на садъ, а тамъ—розовые и гранатовые кусты въ цвѣту и цѣлый лѣсъ фруктовыхъ деревьевъ. Между послѣдними можно безъ труда отличить яблони, вишни, айву. Въ этомъ уединеніи нѣтъ ни одной человѣческой фигуры, но въ воздухѣ, на травѣ, на вѣткахъ, на тычинкахъ видно многое множество воробьевъ, зябликовъ, иволгъ и другихъ птицъ. Картина полна свѣжести и дышетъ поэзіей. Изящная, легкая фактура и пріятный колоритъ ставятъ ее выше всѣхъ другихъ произведеній этого рода, найденныхъ въ Римѣ и въ Помпеѣ. Впрочемъ, оно и вполнѣ естественно: украшеніе виллы одного изъ членовъ императорской семьи, конечно, было поручено первостепенному художнику — можетъ быть тому самому Лудію, о которомъ говорятъ, что онъ первый началъ расписывать стѣны пейзажами. Одна изъ такихъ картинъ, найденная въ гробницѣ на Латинскомъ пути, снабжена надписью, которая гласитъ, что въ концѣ перваго вѣка нашей эры поселившіеся въ Римѣ греческіе художники славились подобнаго рода произведеніями.

Другія картины, открытыя на Палатинскомъ холмѣ, въ жилищѣ Ливіи, служатъ новымъ доказательствомъ того, какая важность придавалась пейзажу, въ качествѣ фона, при стѣнной живописи.

Если въ картинѣ, изображающей *Аргуса*, фонъ этотъ страдаетъ неопредѣленностью, то въ *Полифемѣ и Галатеѣ* онъ опять пріятно поражаетъ свѣтлыми тонами моря, прозрачныя воды котораго растилаются среди высокихъ скалъ. Здѣсь снова повторяется счастливое сочетаніе преобладающихъ въ картинѣ зеленовато-сѣрыхъ тоновъ съ краснымъ цвѣтомъ ея обрамленія. Но самая интересная изъ декорацій въ домѣ Ливіи, это—та, которая представляетъ *видъ улицы въ Римѣ.* Она изображаетъ какъ-бы отверстіе, производящее иллюзію открытаго окна съ видомъ на настоящій пейзажъ. На этой картинѣ уже лежитъ отпечатокъ вкуса, который итальянцы и по сихъ поръ сохраняютъ къ такого рода обманамъ зрѣнія. Живописные элементы здѣсь, очевидно, съ точностью заимствованы у дѣйствительности. Безпорядочно скученные дома въ нѣсколько этажей, съ балконами и съ loggia у одного изъ нихъ, узкая полоска неба между высокими стѣнами, безъ сомнѣнія, взяты съ натуры. Повидимому, это—весьма точное воспроизведеніе одного изъ уголковъ Рима въ эпоху цезарей.

Важное мѣсто, отведенное пейзажу въ украшеніи жилищъ, свидѣтельствуетъ о томъ, до какой степени любовь къ природѣ постепенно овладѣвала римскимъ обществомъ. Открытыя въ Помпеѣ картины, если и не могутъ быть поставлены на ряду съ предыдущими, однако, благодаря своему количеству и разнообразію, являются драгоцѣнными документами при изученіи древняго искуства. Въ Помпеѣ встрѣчаются всевозможные роды пейзажей, начиная отъ простыхъ фоновъ на картинахъ съ сюжетами изъ миѳологіи или народной поэзіи, и кончая вымышленными или дѣйствительными пейзажами въ строгомъ смыслѣ слова. Различныя отрасли, которыя въ наше время составляютъ опредѣленныя спеціальности, какъ-то: морскіе виды, архитектурные виды, развалины, сельскія сцены съ фигурами и безъ оныхъ, цвѣты, плоды, животныя—все это, порознь или вмѣстѣ, въ эскизной формѣ фигурируетъ въ помпейскихъ картинахъ. По болѣе или менѣе частому повторенію однихъ и тѣхъ же мотивовъ видно, которые изъ нихъ особенно нравились публикѣ. Изъ картинъ, однѣ занимаютъ цѣлые простѣнки и имѣютъ вполнѣ условный, декоративный характеръ, другія изображаютъ какъ-бы окна, или просвѣты, съ видомъ на сельскую природу; третьи, наконецъ, хотя и написаны прямо на стѣнахъ, однако играютъ роль развѣшанныхъ по нимъ картинъ. Но при всемъ своемъ разнообразіи, произведенія эти мало оригинальны. Ни въ замыслѣ ихъ, ни въ исполненіи, нѣтъ ничего личнаго, индивидуаль-

наго, что̀ придавало бы имъ особенную цѣну. Всѣ они отличаются мастерскимъ исполненіемъ, но на всѣхъ лежитъ печать однообразія. По аналогіи между ними, легко вывести заключеніе объ ихъ общемъ характѐрѣ.

Что касается до линейной перспективы, то, обладая ахритектурными планами и чертежами, древніе, конечно, имѣли нѣкоторое о ней понятіе — однако слишкомъ недостаточное для болѣе тонкихъ и сложныхъ примѣненій. У нихъ, между прочимъ, бросается въ глаза недостатокъ единства въ удаляющихся линіяхъ, и почти вездѣ двѣ точки зрѣнія: одна для нижнихъ частей, другая для верха композиціи. Въ древнѣйшихъ же картинахъ, и горизонтъ, какъ мы это уже видѣли у другихъ народовъ, поднятъ слишкомъ высоко. Тѣмъ не менѣе, древніе, не имѣя правильной математической перспективы, чувствовали перспективу, и это не допускало ихъ до слишкомъ крупныхъ промаховъ. Размѣры предметовъ въ древнихъ пейзажахъ постепенно умаляются по мѣрѣ своей отдаленности, и когда въ этого рода композиціяхъ не слишкомъ много зданій, недостатки ихъ перспективы никогда не бываютъ настолько грубы, чтобы сразу бросаться въ глаза.

Понятіе древнихъ о воздушной перспективѣ находилось въ связи съ ихъ понятіемъ о способѣ украшенія своихъ жилищъ. Вся ихъ живопись (по крайней мѣрѣ, намъ извѣстная) стремится исключительно къ декоративнымъ эффектамъ. Расположеніе въ картинахъ главныхъ массъ, и особенно ихъ колоритъ, въ полной зависимости отъ общаго характера живописи, не только въ одной комнатѣ, но и въ цѣломъ домѣ. Обыкновенно однимъ и тѣмъ же художникамъ поручалось загрунтовывать стѣнную площадь и изображать на ней мотивы, которыми надлежало ее украсить. Главная забота ихъ состояла въ согласованіи между собой этихъ декоративныхъ элементовъ, и они достигали желаемой гармоніи или посредствомъ однотонныхъ модуляцій, или посредствомъ контрастовъ, расположенныхъ такимъ образомъ, чтобы каждая отдѣльная часть зданія возвышала красоту цѣлаго. Они не формулировали опредѣленнаго закона о дополнительныхъ тонахъ, но инстинктивно его предугадывали, какъ неоднократно и доказали это. Вотъ, напр., желтый простѣнокъ съ пейзажами, въ которыхъ преобладаютъ голубые и фіолетовые тона; а вотъ свѣтло-зеленые и сѣрые тона картины на красномъ простѣнкѣ. Массы красокъ обыкновенно такъ расположены, что свѣтлыя приходятся на свѣтлыхъ, темныя на темныхъ. Колоритъ приэтомъ никогда не претендуетъ на точное воспро-

изведенiе красокъ самой природы. Онъ вездѣ условный и принаровленъ къ сюжету, который художникъ хотѣлъ изобразить. Но, не смотря на произвольный въ этомъ отношенiи образъ дѣйствiя художниковъ, въ древнихъ картинахъ очень строго соблюдается принципъ, на основанiи котораго цвѣтныя массы постепенно свѣтлѣютъ, сообразуясь съ большей или меньшей отдаленностью предметовъ. Колоритъ горъ, напр., по мѣрѣ того, какъ онѣ уходятъ вглубь, изъ фiолетоваго измѣняется въ блѣдно-голубой, и тона ихъ на первыхъ планахъ всегда ярче, чѣмъ на промежуточныхъ. Иногда, правда, случается, что художникъ, при расположенiи цвѣтныхъ массъ, руководствуется однимъ произволомъ; но всего чаще онъ держится вышеупомянутаго правила, и густымъ, яркимъ краскамъ на первыхъ планахъ противопоставляетъ болѣе легкiя и прозрачныя на дальнихъ.

Но того, что составляетъ главное достоинство современнаго пейзажа, т. е. добросовѣстнаго изученiя отраженiй, свѣтлыхъ и темныхъ пятенъ, у древнихъ вовсе нѣтъ. Они вообще удовлетворялись приблизительной и довольно поверхностной правдой. У нихъ напрасно было бы искать того интимнаго, характеристическаго выраженiя природы, при которомъ каждая подробность имѣетъ свое значенiе и содѣйствуетъ впечатлѣнiю цѣлаго. Древнiя воспроизведенiя природы почти всегда неопредѣленны, а входящiе въ ихъ составъ живописные элементы полны несообразностей, часто даже совсѣмъ неправдоподобны и точно собраны на удачу. Вотъ здѣсь художникъ хотѣлъ изобразить дерево, и достигъ цѣли. Смотря на этотъ стволъ съ едва обозначенными, точно коралловыми вѣтвями, нельзя ни минуты усомниться въ намѣренiи автора. Но что̀ это за дерево? Вы ни за что не опредѣлите его породы. За исключенiемъ кипарисовъ и зонтичныхъ сосенъ, профиль которыхъ уже слишкомъ простъ и характеристиченъ, вы ни въ какомъ другомъ деревѣ, ни по физiономiи его, ни по листвѣ, не угадаете его природы. Деревья въ картинѣ, найденной у Порта-Прима, чуть ли не единственныя съ достаточно обрисованной индивидуальностью. Вообще деревья, горы и скалы въ древней живописи имѣютъ характеръ отвлеченныхъ типовъ — точь-въ-точь риторическiя фигуры, отъ долгаго употребленiя утратившiя свое опредѣленное значенiе и безъ разбора примѣненныя къ различнымъ предметамъ. Колоритъ неба въ этихъ произведенiяхъ всегда блѣдный, однообразный, мѣстами только испещренный пятнами для обозначенiя облаковъ. Лишь въ весьма рѣдкихъ случаяхъ возможно уловить едва замѣтное измѣне-

ніе въ лазури—болѣе темной въ зенитѣ и чуть-чуть болѣе свѣтлой на горизонтѣ. Вода обыкновенно передается въ такихъ же точно общихъ чертахъ. Она—однообразно-голубаго цвѣта, съ рѣдкими волнистыми линіями для обозначенія ея движенія, или же съ полосками бѣловатой пѣны по краямъ.

Если каждая подробность въ отдѣльности обнаруживаетъ такъ мало наблюдательности и правды, то что́ же сказать о цѣломъ, въ которомъ всѣ детали скучены, скомканы и нагромождены безъ всякой заботы объ ихъ правдоподобіи? Такъ, среди обитаемой Полифемомъ пустыни возвышаются изящные портики. Обвитый цвѣточными гирляндами храмъ іоническаго стиля украшаетъ вершины Кавказа на ряду съ дикими скалами, гдѣ коршунъ терзаетъ внутренности Прометея. Часто композиція въ томъ или другомъ произведеніи въ сущности есть не иное что, какъ неловкое сочетаніе нѣсколькихъ пейзажей, расположенныхъ по различнымъ планамъ и элементы которыхъ не представляютъ никакой между собой связи. Поразительный примѣръ подобнаго рода мы видимъ въ картинѣ, изображающей приключенія Актеона. Въ ней художникъ, повидимому, задался цѣлью соединить въ одномъ произведеніи всѣ существовавшіе въ Помпеѣ роды пейзажа, безъ малѣйшей заботы о томъ, какой въ заключеніе получится эффектъ.

Даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда художникъ очевидно стремился воспроизвести опредѣленную мѣстность, нѣтъ никакой возможности угадать, какую именно имѣлъ онъ въ виду. И это—не вслѣдствіе перемѣнъ, которымъ въ теченіи времени могла подвергнуться данная мѣстность, а единственно потому, что портрету не достаетъ вѣрности и отчетливости. Мы не знаемъ даже, въ Греціи ли мы, или въ Италіи; не можемъ съ достовѣрностью отличить даже такихъ, всѣмъ и каждому извѣстныхъ живописныхъ частностей, какъ, напр., Везувій, или силуэты разсѣянныхъ по Неаполитанскому заливу острововъ.

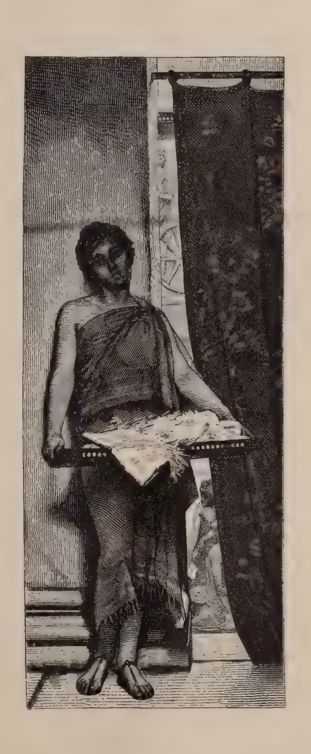
Но, съ другой стороны, нѣтъ возможности ошибиться на счетъ египетскаго характера иныхъ картинъ въ Помпеѣ, гдѣ онѣ составляютъ довольно обыкновенный декоративный мотивъ. Самый замѣчательный типъ этого рода, впрочемъ, дошелъ до насъ не въ живописи, а въ знаменитой Палестринской мозаикѣ, которая, повидимому, изображаетъ Нилъ во время его разлива. Рѣка многочисленными рукавами врѣзывается въ землю, гдѣ тѣснятся группы бѣлыхъ и негровъ, крокодилы, гипопотамы, жирафы, разныя болѣе или менѣе фантастическія животныя, всевозможныя зданія,

обелиски, палатки и пещеры въ скалахъ. Эта обширная панорама, взятая съ птичьяго полета, занимаетъ пространство болѣе чѣмъ въ 6 метр. вышины и 5 метр. ширины. Хотя всѣ собранные въ ней живописные элементы несомнѣнно египетскаго происхожденія, однако болѣе чѣмъ сомнительно, чтобы они воспроизводили какой-либо опредѣленный пейзажъ. Представленные здѣсь различные эпизоды не имѣютъ между собой никакой связи. Ихъ неоднократно пытались болѣе или менѣе остроумно комментировать; но всего вѣроятнѣе, что, собирая въ одной и той же композиціи всѣ самыя любопытныя черты чужеземной природы, художники просто-на-просто слѣдовали господствовавшей модѣ.

Однако, неосновательно было бы по этимъ декораціямъ судить обо всей древней живописи. Не слѣдуетъ забывать, что все это—произведенія второстепенныя, анонимныя, которыя, по своему шаблонному исполненію, составляютъ достояніе не столько художественнаго, сколько промышленнаго искуства. До насъ не дошло ни одной изъ славившихся въ древности картинъ, и потому мы не имѣемъ права чрезъ-чуръ скептически относиться къ свидѣтельству древнихъ писателей, которые превозносили своихъ живописцевъ, наравнѣ со скульпторами. Но, съ другой стороны, нельзя и безусловно имъ вѣрить. Въ Греціи, какъ мы уже видѣли, все клонилось къ тому, чтобы сдѣлать изъ скульптуры искуство по преимуществу. Пейзажъ не входитъ въ ея область, но составляетъ достояніе живописи. Послѣдняя же въ древности не обладала техникой, необходимой для достиженія извѣстныхъ результатовъ, нынѣ доступныхъ лишь благодаря маслянымъ краскамъ. Лишенная такимъ образомъ самыхъ дѣйствительныхъ своихъ средствъ, живопись въ древности могла вращаться лишь въ тѣсномъ кругу и силой обстоятельствъ была осуждена не выходить изъ посредственности.

Да и самое движеніе, побудившее искуство искать обновленія въ природѣ, возникло подъ вліяніемъ слишкомъ смутныхъ и разнородныхъ стремленій. Оно не было тогда, какъ въ новѣйшее время въ Голландіи, обусловлено дружнымъ стремленіемъ одной расы и одной эпохи. Движеніе это лишь постепенно овладѣвало наукой и искуствомъ, сначала въ Египтѣ при Птоломеяхъ, потомъ въ Сициліи и, наконецъ, въ Римѣ. Греческіе художники, къ которымъ римляне обращались съ заказами, волей-неволей должны были сообразоваться со вкусами своихъ кліентовъ. Ихъ банальное мастерство удовлетворяло мало развитую въ этомъ отношеніи

публику. Отъ художника она требовала красивыхъ декорацій, причемъ разнообразіе и быстрота исполненія предпочитались болѣе серьезнымъ, основательнымъ качествамъ. Если въ Помпеѣ и встрѣчаются образцы всѣхъ новѣйшихъ родовъ пейзажа, то лишь въ зачаткахъ и въ самыхъ общихъ чертахъ. Впрочемъ, ничего инаго, болѣе крупнаго, нельзя было ожидать отъ римскаго народа, не способнаго такъ глубоко, какъ обитатели сѣвера, сочувствовать природѣ. Изящный и благородный итальянскій пейзажъ лишь гораздо позднѣе, въ К. Лорренѣ и въ Пуссенѣ, нашелъ достойныхъ себя истолкователей.





Василій Александровичъ Прохоровъ.

Статья В. В. Стасова.

Въ продолженіе всей своей жизни, Прохоровъ былъ одинъ изъ тѣхъ людей, у насъ слишкомъ многочисленныхъ, которыхъ настоящія достоинства и истинныя заслуги, къ несчастію, вовсе не признаются, или же, если и признаются, то до такой степени мало и скудно, что нельзя безъ досады быть этому свидѣтелемъ. Костомаровъ писалъ однажды о Прохоровѣ: «Не мало почтенныхъ ученыхъ посвящало у насъ свою дѣятельность русской археологіи. Иные изъ нихъ пріобрѣли себѣ видную извѣстность своими трудами; другимъ, по ихъ способностямъ и общественнымъ условіямъ, досталась на долю болѣе скромная участь, но съ правомъ на увѣренность, что ихъ труды не пропали безслѣдно для науки. Въ числѣ такихъ скромныхъ, но полезныхъ, и потому почтенныхъ археологовъ, мы укажемъ на одну личность, которая никогда не играла слишкомъ видной роли, а многими учеными подвергаема была умышленному невниманію, какъ личность недоучившагося выскочки-

дилеттанта. Мы говоримъ о В. А. Прохоровѣ» («Новое Время» 1882, 16 февраля, статья подъ заглавіемъ: «В. А. Прохоровъ и его археологическая дѣятельность»). Костомаровъ очень вѣрно нарисовалъ въ этихъ словахъ положеніе Прохорова среди нашего ученаго сословія. Онъ принужденъ былъ, во всю жизнь, занимать именно какое-то «скромное мѣсто» въ ряду ученыхъ и неученыхъ, знающихъ и полузнающихъ людей, прикосновенныхъ къ русской наукѣ, и почти на каждомъ шагу видѣть себѣ предпочтенными многихъ такихъ субъектовъ, которые, на самомъ дѣлѣ, очень мало въ сравненіи съ нимъ стоили,—субъектовъ, которые не имѣли и одной малой доли его познаній, пониманія и самостоятельнаго взгляда на русскую древность. Когда представлялась надобность изслѣдовать тотъ или другой художественно-археологическій памятникъ нашей старины, по какимъ-нибудь обстоятельствамъ выступившій впередъ и вдругъ обратившій на себя вниманіе ученыхъ обществъ, или администраціи, когда представлялась надобность произнести приговоръ о томъ или другомъ предметѣ древности, никогда Прохорова не призывали къ этому дѣлу, никогда къ нему не обращались, или, по крайней мѣрѣ, никогда ему не давали въ веденіи этого дѣла сколько-нибудь значительной самостоятельной роли: онъ либо совершенно оставался въ сторонѣ, не спрошенный и ни для кого не нужный, причемъ порученіе дѣйствовать и изслѣдовать получали люди, въ сто разъ менѣе его способные и приготовленные, или же онъ поставленъ былъ въ такое положеніе, что голосъ его терялся среди общаго невниманія и недовѣрія. Большинство «ученыхъ» товарищей смотрѣло на него съ полупрезрѣніемъ, свысока, именно (по справедливому замѣчанію Костомарова) какъ на недоучившагося выскочку-дилеттанта. Исключенія были самыя рѣдкія.

Все это дѣло не только несправедливо и безумно, но и вредно. Если бы Прохоровъ не занималъ всю жизнь одно только низменное, «скромное» положеніе, если бы въ немъ товарищи-ученые и высшіе распорядители научныхъ и художественныхъ дѣлъ нашихъ больше толку понимали, если бы въ иныхъ случаяхъ болѣе прислушивались къ его мнѣніямъ, а въ другихъ—давали ему болѣе простора для дѣятельности, наша наука русской исторической древности и наши музеи пожали бы, навѣрное, больше полезныхъ плодовъ, и у насъ, навѣрное, былъ бы на лицо болѣе обширный матеріалъ изъ прошедшихъ вѣковъ нашей исторической жизни.

Всего страннѣе и обиднѣе было для меня встрѣтить однажды

среди людей, мало понимавшихъ и невѣрно оцѣнившихъ Прохорова, и Костомарова—того самаго Костомарова, который, какъ я указывалъ выше, выступалъ одно время на защиту Прохорова противъ тѣхъ, кто «подвергалъ его личность умышленному невниманію и признавалъ его недоучившимся выскочкой-дилеттантомъ». Задолго до 1882 года, еще въ 1866 году, по поводу постановки на сцену оперы Сѣрова «Рогнѣда» по указаніямъ Прохорова, Костомаровъ съ великимъ почтеніемъ и симпатіей относился къ знаніямъ и дѣятельности Прохорова, вычислялъ его научныя заслуги и говорилъ даже, что «археологія должна оцѣнить критическій трудъ Прохорова». И что же? Въ 1882 году, немедленно послѣ смерти Прохорова, Костомаровъ, въ небольшомъ некрологѣ, писалъ, что Прохоровъ былъ человѣкъ «хотя не важный своими общественными подвигами, но тѣмъ не менѣе безукоризненно-почтенный труженикъ науки; его изданія, что̀ ни говорили бы о нихъ строгіе критики, останутся не только не лишними, но и полезными руководствами при изученіи подробностей нашего стараго быта, а эти подробности были такъ хорошо ему знакомы, какъ едва-ли кому другому». И такъ, изданія Прохорова и самая дѣятельность его оказались теперь вотъ какими малозначительными: только-что, только-что не лишними, лишь до извѣстной степени полезными для изученія «подробностей» древняго нашего быта! Подробностей! Но куда-же исчезли всѣ тѣ знанія, всѣ тѣ заслуги Прохорова, о которыхъ прежде было говорено тѣмъ-же самымъ Костомаровымъ съ такою симпатіею и уваженіемъ? Неужели всѣ они, въ промежуткѣ времени между 1866 и 1882 годами, исчезли или заволоклись какимъ-то туманомъ? Превращеніе странное, отъ начала и до конца непонятное!

Но если такъ выражался на счетъ Прохорова, да еще тотчасъ послѣ его смерти, Костомаровъ, такой безпристрастный, такой горячій цѣнитель нашей науки и ея служителей, то чего-же можно было ожидать отъ другихъ нашихъ ученыхъ, быть можетъ, гораздо менѣе интересовавшихся русскою историческою и бытовою древностью?

Въ томъ же некрологѣ своемъ, Костомаровъ говорилъ: «Въ дни, когда столько смертей разомъ поглощаетъ вниманіе публики, никому не приходится помянуть недавно умершаго труженика науки, Прохорова». Да, никому въ то время «не приходилось», а, попросту сказать, не понадобилось помянуть этого человѣка. Но не понадобилось и не пришлось также и въ продолженіе всѣхъ годовъ, съ тѣхъ поръ прошедшихъ. Впереди, все менѣе и менѣе, конечно, будетъ вѣроятія, чтобы кто-нибудь вздумалъ «помянуть»

Прохорова безъ какихъ-нибудь особенныхъ, новыхъ побудительныхъ причинъ, т.-е. раньше того времени, когда будетъ указано и доказано значеніе для насъ Прохорова съ другой точки зрѣнія, чѣмъ та, которая существовала до сихъ поръ. Въ самомъ дѣлѣ, кому нужно вспоминать о какомъ-то «недоучившемся выскочкѣ-дилеттантѣ», ничуть «не важномъ своими общественными подвигами»?

Но я былъ знакомъ съ Прохоровымъ болѣе двадцати лѣтъ. Я интересовался изысканіями одного съ нимъ рода и имѣлъ приэтомъ возможность достаточно узнать и оцѣнить не только его гражданскія и труженическія прекрасныя качества, которыя почти одни только и признаетъ за нимъ Костомаровъ, но также и качества истиннаго и глубокаго знанія въ томъ, что составляло главный предметъ его симпатій и занятій. Поэтому я считаю своимъ долгомъ изложить въ печати то, что мнѣ извѣстно о Прохоровѣ. Во время долгихъ сношеній съ Прохоровымъ, я не могъ, конечно, не видѣть многихъ недостатковъ его образованія и значительныхъ пробѣловъ его знанія. Въ томъ, что онъ высказывалъ въ печати или въ устныхъ бесѣдахъ, приходилось не разъ встрѣчаться съ ошибками и погрѣшностями, иногда очень значительными; но эти ошибки и погрѣшности навѣрное не превосходили ошибокъ и погрѣшностей тѣхъ самыхъ товарищей его по наукѣ, которые слишкомъ часто смотрѣли на него съ высоты величія, съ крайнею надменностью, не имѣя, однакоже, иной разъ на своей сторонѣ далеко того самобытнаго и смѣлаго критическаго взгляда на русскую древность, какимъ обладалъ въ большинствѣ случаевъ Прохоровъ.

Непогрѣшительныхъ ученыхъ и знатоковъ у насъ столько же мало, какъ и вездѣ, и, конечно, отъ Прохорова нечего требовать бо̀льшаго, чѣмъ отъ другихъ.

Василій Александровичъ Прохоровъ родился 28 февраля 1818 года, въ городѣ Орлѣ. Отецъ его былъ въ этомъ городѣ протоіереемъ. Изъ Орла его перевели, въ началѣ 20-хъ годовъ, въ Екатеринославъ, а потомъ въ Херсонъ, гдѣ онъ и умеръ, оставивъ семилѣтняго сына Василія подъ покровительствомъ херсонскаго архіепископа Гавріила. Благодаря участію преосвященнаго, мальчикъ-Прохоровъ былъ помѣщенъ въ херсонскую духовную семинарію. Здѣсь онъ кончилъ курсъ наукъ со степенью студента, въ 1839 году, т.-е. 21 года отъ роду, и тотчасъ же опредѣленъ учителемъ приходскаго училища въ Одессѣ, но вышелъ въ отставку, по собственному желанію, не далѣе, какъ черезъ два года, въ іюлѣ 1841 года. Въ маѣ слѣдующаго, 1842 года, Прохоровъ написалъ

въ прошеніи своемъ къ архіепископу Гавріилу, что, «будучи отпущенъ имъ въ С.-Петербургъ, для свиданія съ родственниками, онъ нашелъ тамъ удобнѣйшія средства въ Академіи художествъ для усовершенствованія себя въ живописи и архитектурѣ, къ которымъ онъ имѣетъ непреодолимую и постоянную склонность съ малыхъ лѣтъ», а потому просилъ, чтобы его уволили изъ духовнаго званія. Представивъ просьбу Прохорова на благоусмотрѣніе Синода, преосвященный Гавріилъ отозвался, что со стороны епархіальнаго и училищнаго начальства препятствій къ увольненію Прохорова изъ духовнаго званія не имѣется, «а судя по способности и склонности просителя, нельзя не видѣть, что онъ полезнѣйшимъ быть можетъ въ гражданскомъ званіи». Синодъ уважилъ представленіе архіепископа, и Прохоровъ былъ уволенъ въ свѣтское званіе указомъ Синода отъ 9 іюля 1842 года.

Съ переѣзда своего въ столицу, Прохоровъ прожилъ тутъ до конца своей жизни, т.-е. цѣлыхъ 40 лѣтъ; но жизнь его пошла по совершенно другому пути, чѣмъ онъ себѣ въ началѣ намѣтилъ. Въ Академіи художествъ (гдѣ онъ состоялъ ученикомъ профессора Маркова) онъ оставался не долго. Онъ здѣсь дошелъ только до натурнаго класса, и, убѣдившись въ отсутствіи настоящаго художественнаго призванія для того, чтобы быть живописцемъ, оставилъ Академію. Изъ нея онъ вынесъ только умѣнье довольно порядочно рисовать и великую страсть къ художественнымъ произведеніямъ, впрочемъ, вовсе еще не освѣщенную какимъ бы то ни было критическимъ взглядомъ. Оно иначе и быть не могло, потому что на иностранныхъ языкахъ Прохоровъ читать не могъ, а на русскомъ читать было нѐчего, кромѣ тщедушной «Художественной Газеты», издававшейся черезъ пень въ колоду знаменитымъ тогда литераторомъ и художественнымъ писателемъ Кукольникомъ. Академическія же лекціи по части исторіи искуства мало кому способны были принести пользу, такъ какъ ихъ читалъ конференцъ-секретарь Григоровичъ, человѣкъ совершенно не образованный, невѣжественный бурсакъ стараго покроя, бывшій даже, прежде своего секретарства въ Академіи, чиновникомъ III Отдѣленія Собственной Е. В. Канцеляріи. При такомъ накопленіи странныхъ обстоятельствъ, нѐчего было ожидать, чтобы изъ Академіи выходили люди со сколько-нибудь изряднымъ понятіемъ объ искуствѣ, или чтобы они, послѣ Академіи, находили своему художественному знанію и мысли опору въ тогдашней нашей художественной литературѣ. Съ Прохоровымъ случилось тоже, что̀ и со всѣми дру-

гими интересовавшимися у насъ искуствомъ: ему пришлось добиваться до всего самому.

Нуждаясь въ прочномъ оффиціальномъ положеніи, Прохоровъ поступилъ въ 1844 году въ морской кадетскій корпусъ учителемъ исторіи, для чего ему, конечно, пригодились скудныя свѣдѣнія, вынесенныя изъ семинаріи, но къ которымъ онъ прибавилъ съ тѣхъ поръ много новаго матеріала, добытаго чтеніемъ и прилежными занятіями. Курсъ Прохорова былъ своеобразенъ и значительно отличался отъ тѣхъ курсовъ исторіи, какіе тогда читались не только въ военныхъ кадетскихъ корпусахъ (мало заботившихся о наукѣ), но даже и въ гражданскихъ гимназіяхъ. Прохорову было тошно читать одинъ сухой и даже донельзя сжатый перечень именъ и событій, какой въ тѣ времена только и требовался для кадетскихъ классовъ (военнымъ и морякамъ, дескать, ничего больше и не надо—довольно для ихъ службы и этого). Онъ вздумалъ осмыслить и обогатить текстъ своихъ лекцій географическими картами и рисунками, изображавшими костюмы, вооруженія, архитектуру, живопись, скульптуру и разныя подробности историческаго быта описываемыхъ народовъ. Въ настоящее время, подобныя иллюстраціи курсовъ исторіи не въ диво, и, по счастью, онѣ постоянно все болѣе и болѣе распространяются въ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ, не только среднихъ, но даже и низшихъ. Но въ серединѣ 40-хъ годовъ это было, въ нашемъ отечествѣ, нѣчто совершенно новое и своеобразное, какая-то оригинальность. Прохоровъ первый у насъ почувствовалъ потребность адресоваться, при преподаваніи исторіи, не къ одной памяти чиселъ и именъ у своихъ слушателей, но и къ ихъ воображенію, и представить ихъ мысли, сколько ему было возможно, полную и живописную картину древней жизни народовъ. Уже первыя слова его лекцій содержатъ, для того времени, нѣчто своеобразное и исключительное. Прохоровъ начиналъ такъ: «Всеобщая исторія изображаетъ постепенное развитіе человѣческаго рода съ древнѣйшихъ временъ до нашего времени, во всѣхъ проявленіяхъ, преимущественно въ развитіи гражданскомъ». Преимущественно въ развитіи гражданскомъ! Не совершенное-ли чудо подобныя слова въ учебникѣ николаевскаго времени, да еще въ учебникѣ для кадетъ? Тогда вездѣ у насъ учили чему-то совершенно другому. Кайдановъ, въ безчисленномъ множествѣ изданій своего «Краткаго начертанія всеобщей исторіи», твердилъ только юношеству, что «исторія есть описаніе происшествій, случившихся въ свѣтѣ и касающихся до людей, или вообще

до рода человѣческаго». Оффиціальный историкъ, Устряловъ, въ сочиненіи, принятомъ министерствомъ народнаго просвѣщенія въ руководство для всѣхъ русскихъ гимназій, внушалъ, что «исторія изображаетъ достопамятныя дѣйствія людей, управлявшихъ судьбою государства, успѣхи законодательства, промышленности, наукъ и художествъ». Въ своемъ «Руководствѣ всеобщей исторіи для военно-учебныхъ заведеній», Шульгинъ также высказывалъ, что исторія есть «повѣствованіе о жизни народовъ въ государствахъ, или, другими словами, есть словесное изображеніе судьбы государствъ». И такъ, по старинному правилу и укоренившемуся образу мыслей, всѣ наши учебники 40-хъ годовъ передавали русскому юношеству только оффиціальный и механическій взглядъ на исторію и оставляли вполнѣ въ сторонѣ народную жизнь. Лишь Смарагдовъ и Лоренцъ начали тогда высказывать понятія, болѣе свѣтлыя и современныя, и, можно сказать, произвели переворотъ въ преподаваніи у насъ исторіи. Прохоровъ былъ ихъ предшественникомъ, и его инициатива, не взирая на многіе недостатки лекцій, имѣетъ тѣмъ болѣе цѣны для насъ, что онъ не зналъ иностранныхъ языковъ—слѣдовательно, не зналъ, какъ въ настоящую минуту въ Европѣ преподаютъ исторію молодежи, какія простираютъ требованія къ исторической наукѣ, и чего отъ нея ожидаютъ. Рѣшительно благодаря одному только собственному свѣтлому пониманію своей задачи, Прохоровъ нашелъ нужнымъ приложить къ курсу исторіи карты и рисунки. Тутъ онъ уже еще менѣе, чѣмъ во всемъ остальномъ, слѣдовалъ чужому примѣру. Впервые въ русскомъ курсѣ исторіи явились теперь карты древняго историческаго міра, и притомъ такія, на которыхъ были обозначены тѣ страны, гдѣ преимущественно находятся остатки громадныхъ построекъ доисторическихъ,—тѣ страны, гдѣ дѣйствовали вліянія индѣйскія, египетскія или иныя; морскія и сухопутныя линіи сообщенія народовъ, и т. д.. Въ первый разъ явились изображенія египетскихъ храмовъ и дворцовъ, нильскихъ судовъ съ папирусными парусами, египетскихъ рукописей съ іероглифами, египетскихъ божествъ и мумій, египетской азбуки по Шампольону, египетскихъ костюмовъ, оружія, колесницъ и знаменъ, ассирійскихъ барельефовъ съ историческими сценами, ассирійскихъ гравированныхъ цилиндровъ, ассирійскихъ, фригійскихъ, мидійскихъ, персидскихъ, арменскихъ, ѳракійскихъ, скиѳскихъ вооруженій и костюмовъ, греческой парѳенонской Минервы, греческаго Юпитера олимпійскаго, греческихъ древнѣйшихъ костюмовъ, римской Тра-

яновой колонны, Колизея, римскихъ монетъ, римскихъ галеръ, и т. д. Конечно, во всемъ этомъ было еще много неполноты, и представленные предметы далеко не обнимали собою всего, что̀ можно и должно было бы тутъ представить для того, чтобы образовалось дѣйствительно всестороннее представленіе о жизни и дѣятельности того или другаго народа; но все-таки начало было сдѣлано, а при всегдашней бѣдности нашей инициативы это было уже очень много и не можетъ не быть цѣнимо очень высоко.

Своими рисунками Прохоровъ давалъ первый образецъ тѣхъ художественно-историческихъ «иллюстрацій», какія въ наше время должны присутствовать въ каждомъ курсѣ исторіи. Не годится уже болѣе, хотя бы даже въ самомъ краткомъ кадетскомъ курсѣ, забивать въ голову воспитывающагося юношества одни только имена и цифры—учить только тому, когда родился Александръ Великій, или умеръ Генрихъ IV; мало задалбливать только то, когда и гдѣ одинъ другаго поколотилъ въ сраженіи, или отнялъ нѣсколько сотенъ верстъ земли. Требуется нѣчто большее. Мудрено теперь сказать, какое впечатлѣніе производили своеобразныя лекціи Прохорова на слушателей, и къ какимъ результатамъ приводилъ его печатный курсъ. Любопытно было бы услыхать объ этомъ воспоминанія котораго-нибудь изъ нашихъ моряковъ 40-хъ годовъ, тогдашнихъ слушателей лекцій Прохорова. Но несомнѣнно, что Прохоровъ предпринялъ здѣсь то, чего никто раньше его не предпринималъ у насъ, и что одни кадеты морскаго корпуса получали на своихъ историческихъ лекціяхъ такой матеріалъ, какого не получали тогда никакіе другіе наши кадеты, гимназисты и даже студенты университетовъ.

Образцы для своихъ рисунковъ Прохоровъ выбиралъ (и самъ срисовывалъ) не изъ другихъ чьихъ-либо курсовъ, а прямо изъ большихъ иностранныхъ художественныхъ и археологическихъ изданій, которыхъ тогда не зналъ и не видалъ навѣрное ни одинъ изъ всѣхъ тогдашнихъ учителей и профессоровъ исторіи.

Въ 1851 году напечатанъ былъ, по распоряженію начальства морскаго корпуса, 1-й выпускъ курса Прохорова (Исторія древняго міра, до Греціи включительно), въ началѣ 1857 года—второй выпускъ (Исторія Рима). На этихъ двухъ выпускахъ изданіе курса остановилось, такъ какъ Прохоровъ, за сокращеніемъ штатовъ морскаго корпуса, долженъ былъ перестать читать свои лекціи. Печаталась эта книга въ типографіи корпуса, которою Прохоровъ въ тѣ годы завѣдывалъ.

Съ 1854 по 1857 годъ, онъ завѣдывалъ также редакціею «Журнала общеполезныхъ свѣдѣній», впрочемъ, безъ особеннаго успѣха, такъ какъ содержаніе журнала вовсе не соотвѣтствовало ни его вкусамъ, ни знаніямъ. Въ отдѣлѣ «наукъ и искуствъ» тутъ должны были появляться все только такія статьи, какъ: «Заговариванье ядовитыхъ змѣй», «Воздухоплаваніе», «Ломка аспиднаго камня», «Смышленность птицъ», «Водолазный колоколъ». Въ прочихъ отдѣлахъ печатались статьи такого содержанія, какъ: «Картофельная болѣзнь», «Пирожки къ супу», «Сбереженіе піявокъ въ домашнемъ быту», «Средство мыть фланель», и т. д. Всѣ эти общеполезные предметы были достаточно далеки отъ того, что интересовало Прохорова.

Спустя нѣсколько мѣсяцевъ послѣ своего выхода изъ морскаго кадетскаго корпуса, Прохоровъ выпустилъ въ свѣтъ, въ 1857 году, изданіе «Науки въ игрушкахъ». Это было изданіе только чисто спекулятивное, предпринятое вслѣдствіе необходимости поправить неблестящія матеріальныя обстоятельства Прохорова. Но тутъ, среди разныхъ «Акустическихъ волчковъ», «Стрѣлянія въ птицъ на столѣ», «Оживленныхъ чародѣйственныхъ круговъ» и тому подобныхъ статей, Прохоровъ нашелъ возможность вставить нѣсколько игръ, въ которыхъ выказывалось его стремленіе къ распространенію художественныхъ, историческихъ, географическихъ и бытовыхъ свѣдѣній о жизни древнихъ народовъ. Такъ, наприм., у него есть игра: «Географическія вырѣзки», предназначенныя «пріучать легко и скоро узнать, гдѣ находится каждая изъ пяти частей свѣта, и какую каждая изъ нихъ имѣетъ фигуру»; есть игра: «Жители земнаго шара», назначенная для пріученія къ распознаванію разныхъ племенъ по складу головы, по физіономіи, цвѣту кожи и т. д.; есть «Историческія игрушки», съ изображеніемъ костюмовъ и вооруженія египтянъ, ассиріянъ, персовъ, фригійцевъ, грековъ, римлянъ и скиѳовъ; есть игра: «Лабиринтъ царя Порсены въ Клузіумѣ», и т. д. Но именно эта серьезность направленія совершенно не соотвѣтствовала обычнымъ требованіямъ отъ дѣтскихъ игръ, и предпріятіе Прохорова не принесло ему никакой пользы. Его изданія почти не покупали, и оно остановилось на двухъ первыхъ выпускахъ.

Послѣ двухъ неудачныхъ попытокъ, Прохоровъ оставилъ уже совершенно въ сторонѣ надежду на достиженіе матеріальныхъ выгодъ посредствомъ изданій, и занялся, наконецъ, безраздѣльно тѣмъ дѣломъ, къ которому былъ дѣйствительно способенъ.

Здѣсь онъ вскорѣ оправдалъ слова архіепископа Гавріила, ска-

занныя во время еще его юношескихъ лѣтъ, что онъ «полезнѣйшимъ можетъ быть въ гражданскомъ званіи».

Въ послѣднюю половину 50-хъ годовъ, Прохоровъ ревностно занялся тѣмъ, къ чему постоянно имѣлъ всего болѣе склонности и страсти—собираніемъ предметовъ древне-русскаго искуства и древне-русской жизни и изученіемъ памятниковъ какъ этого, такъ и византійскаго искуства. Онъ сталъ покупать всѣ, сколько-нибудь замѣчательные предметы этой категоріи, какіе только появлялись въ Петербургѣ и были ему доступны по средствамъ; но еще болѣе пріобрѣталъ онъ ихъ во время своихъ путешествій по Россіи, преимущественно по Новгородской губерніи, гдѣ у него было много знакомыхъ между старообрядцами. Скоро разнообразныя коллекціи его разрослись до очень большихъ размѣровъ, и наврядъ-ли у кого другаго изъ нашихъ любителей и знатоковъ можно было встрѣтить, въ концѣ 50-хъ и въ началѣ 60-хъ годовъ, такое значительное количество древнихъ русскихъ вышитыхъ мужскихъ и женскихъ рубашекъ, женскихъ богатыхъ узорами повязокъ и всяческихъ головныхъ украшеній, сарафановъ, ожерелій, колецъ, серегъ, цѣпочекъ, обуви и т. д. Сверхъ того, у Прохорова накопилось мало-по-малу огромное количество рисунковъ, частью снятыхъ съ натуры, частью скопированныхъ съ безчисленныхъ рукописей и печатныхъ изданій, которыя ему удавалось разсматривать какъ въ большихъ нашихъ общественныхъ, а также и частныхъ собраніяхъ. Въ рукахъ у Прохорова, такимъ образомъ, накопился, къ началу 60-хъ годовъ, можно сказать, цѣлый иконографическій музей, истинно замѣчательный.

Но одно событіе играетъ особенно выдающуюся роль въ исторіи дѣятельности Прохорова: это — образованіе древне-христіанскаго музея при Академіи художествъ.

Древне-христіанскій музей при Академіи явился на свѣтъ благодаря иниціативѣ и энергической дѣятельности князя Гр. Гр. Гагарина. Еще въ 40-хъ годахъ настоящаго столѣтія, изучая архитектурные и живописные памятники Кавказа, для великолѣпнаго своего изданія: «Le Caucase pittoresque», кн. Гагаринъ наполнился глубокою любовью къ византійству и вскорѣ потомъ пришелъ къ убѣжденію, что русское искуство нашего времени до тѣхъ поръ не будетъ имѣть надежной почвы подъ собою, пока не прилѣпится душой и тѣломъ къ византійскому искуству, пока не изучитъ его, какъ истинную и глубочайшую свою основу, пока не возвратится къ его формамъ. Это настроеніе коренилось

отчасти въ личномъ его убѣжденіи и собственныхъ вкусахъ, но въ нѣкоторой степени было и навѣяно стремленіями одной части тогдашнихъ французскихъ художниковъ и археологовъ. Всего же болѣе оно поддерживалось рисунками нѣкоего (теперь совершенно забытаго) французскаго живописца Доминика Папетй, который, побывавъ на Аѳонѣ, привезъ оттуда множество снимковъ съ древнихъ аѳонскихъ фресокъ. Но снимки эти были нѣчто очень своеобразное, нѣчто совершенно странное: въ нихъ была маленькая доля чего-то византійскаго, все же остальное было—французское. Въ рисункахъ Папетй, конечно, присутствовали важныя и характерныя подробности древне-византійскаго костюма и вооруженія; но онѣ, можно сказать, были залиты и задавлены громадною массою французскихъ и академическихъ типовъ лица, измѣненными по правиламъ французской элегантности французскими прическами, позами, жестами, очертаніями тѣла, рукъ и ногъ. Многіе изъ современныхъ французовъ (особливо изъ французской католической аристократіи) не чувствовали всей чудовищности этой фальши и подѣлки и воображали, что въ этомъ безобразномъ смѣшеніи «французскаго съ нижегородскимъ», въ этомъ исправленномъ и улучшенномъ византійствѣ, именно и лежитъ зародышъ обновленія для высокаго, монументальнаго искуства нашего времени; они мечтали, что отъ офранцуженнаго на современный ладъ византійства только и можно ожидать новаго полета современнаго художественнаго генія. Князь Гагаринъ принадлежалъ къ убѣжденнымъ сектантамъ и горячимъ проповѣдникамъ этого ученія. Еще ранѣе вступленія своего въ нашу Академію художествъ, онъ уже сталъ собирать матеріалы для будущаго «византійскаго» обновленія русскаго искуства, подготовлять обильныя данныя для распространенія среди нашихъ художниковъ истинныхъ (т.-е. византійскихъ) иконографическихъ формъ. Съ этою цѣлью онъ заказалъ въ парижской публичной библіотекѣ огромную массу фотографическихъ снимковъ съ древнихъ рисунковъ разныхъ знаменитыхъ византійскихъ рукописей, и чрезъ тогдашняго президента Академіи художествъ, великую княгиню Марію Николаевну, передалъ ихъ въ Академію. Вся тогдашняя наша монументальная и историческая живопись получила неизмѣнный лозунгъ: обязательное, непремѣнное византійство, и внѣ этого настроенія всякое иное считалось неправильнымъ, ложнымъ, беззаконнымъ, мелкимъ. Александръ Ивановъ, пріѣхавшій въ 1858 году въ Петербургъ изъ Рима, послѣ 20 лѣтняго отсутствія, со своимъ великимъ

созданіемъ: «Явленіе Мессіи народу», былъ глубоко пораженъ тѣмъ, что у насъ дѣлалось и говорилось въ высшей, распоряжающейся художественной сферѣ. Онъ былъ безмѣрно изумленъ тѣмъ направленіемъ, которое вліятельнѣйшія личности стремились въ ту минуту придать нашему искуству. Онъ писалъ своему брату, Сергѣю, въ Римъ: «Былъ я въ городскомъ дворцѣ великой княгини Маріи Николаевны, чтобы высмотрѣть церковь, росписанную Гагаринымъ: ее она безпрестанно въ разговорахъ выставляетъ въ образецъ, какъ должно быть поставлено искуство въ Россіи...» Въ другомъ письмѣ онъ говорилъ: «Объ иконной живописи и о князѣ Гагаринѣ довольно длинный былъ у меня разговоръ съ великой княгиней Маріей Николаевной, которая-было вспыхнула при моемъ противорѣчіи. Я, однако же, у нея заключилъ тѣмъ, что пока не увижу практическимъ образомъ приложенными эти всѣ идеи, до тѣхъ поръ не иначе могу себѣ это представлять, какъ въ развитіи живописи въ Италіи, ибо тутъ только, при первоначально византійской, живопись начала усвоивать себѣ и болѣе вкуса, и основательность рисунка, и вѣрность воздушной и линейной перспективы». Въ то же время Ивановъ съ великимъ удивленіемъ разсказывалъ своему брату, что парижскій нашъ священникъ Васильевъ настаиваетъ на томъ, чтобы русская церковь въ Парижѣ была строена въ русскомъ стилѣ, а «князь Гагаринъ желаетъ въ маленькомъ видѣ константинопольскій соборъ, о чемъ уже и говорилъ съ Государемъ»; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ «требуетъ, чтобы живописцевъ Сорокина и Бронникова (назначенныхъ росписывать эту церковь) непремѣнно отправили на Аѳонъ». (Жизнь и переписка Иванова, изд. М. П. Боткинымъ, стр. 325, 340, 343). Таково было тогдашнее положеніе. Ложное представленіе о византійствѣ стояло на первомъ мѣстѣ.

Но, не взирая на самую сильную поддержку и самыя сильныя вліянія, французско-византійское направленіе не добилось у насъ окончательнаго торжества и не произвело въ средѣ нашего искуства слишкомъ большаго вреда. Противъ странности новыхъ задачъ возстали слишкомъ многіе—не только всѣ лучшіе тогдашніе художники, но и большинство публики, и даже многіе изъ духовенства. Мнѣніе Иванова мы только сейчасъ видѣли; про Бруни Ивановъ говоритъ, что на счетъ «византійства» ихъ мнѣнія одинаковы. По словамъ того же Иванова, вліятельные священники: парижскій, Васильевъ, и придворный, Бажановъ, высказывались тогда же очень рѣшительно и сильно противъ византійской маніи.

«Бажановъ говоритъ—писалъ Ивановъ—что въ византійскихъ живописцахъ могутъ быть и невѣжды, и что подлинныхъ изображеній нельзя найдти, ибо самыя изображенія начались, по крайней мѣрѣ, 200 лѣтъ послѣ событій» (тамъ же, стр. 342). Публика, по естественному здравому смыслу, чувствовала антипатію къ французско-византійской модѣ, навязываемой ей такъ насильственно. Сверхъ того, новые русскіе художники, лучшіе изъ тогдашней талантливой молодежи, начинали свой походъ во имя жизненной правды и реализма въ искуствѣ; у Ѳедотова понемногу являлись послѣдователи и продолжатели, и публика, привлеченная ими, жаждала какого-нибудь болѣе современнаго, чѣмъ византійство, удовлетворенія своимъ художественнымъ потребностямъ. Результатомъ всего этого было то, что французское византійство у насъ не привилось, и скоро само собою пало.

Однако не надо думать, что эта чисто-капризная затѣя, это аристократическо-аматерское баловство ознаменовалось однимъ только комизмомъ неудачной и несвоевременной попытки: нѣтъ, здѣсь получилась также и доля пользы. Наше византійство конца 50-хъ и начала 60-хъ годовъ дало также и нѣкоторые полезные результаты. Оно отучило отъ слѣпаго копированія западныхъ, совершенно чуждыхъ намъ, образцовъ и заставило обратиться къ изученію такихъ элементовъ, которые, по историческимъ условіямъ, были для насъ гораздо ближе и родственнѣе иноземныхъ и католическихъ. У насъ, благодаря кн. Гагарину и его настойчивымъ стремленіямъ, стали проводиться въ практику «монументальнаго» религіознаго искуства такія требованія и понятія, которыя прежде вовсе не были у насъ въ ходу. Теперь стали требоваться отъ художника археологическія, историческія, костюмныя, вообще разныя научныя знанія и подробности, о которыхъ прежде совершенно было забываемо. Начали съ изученія Византіи, а кончили изученіемъ всего русскаго и славянскаго. И въ этомъ направленіи много помогъ осуществленію мысли кн. Гагарина Прохоровъ. Ставши вице-президентомъ Академіи, кн. Гагаринъ сдѣлалъ Прохорова хранителемъ древне-христіанскаго музея при Академіи и преподавателемъ курса христіанскихъ и русскихъ древностей. Въ этомъ званіи Прохоровъ оставался много лѣтъ. Здѣсь, какъ мы сейчасъ увидимъ, онъ принесъ громадную пользу.

Но очень замѣчательно при этомъ, что выбравъ себѣ въ сотрудники Прохорова, кн. Гагаринъ не видѣлъ, что беретъ именно того человѣка, который, съ одной стороны, конечно, истинный ему



ВИЗИТЪ СОБОЛѢЗНОВАНІЯ.

Картина Жуля Гупиля.

помощникъ, но съ другой—разрушитель его иллюзій и направитель русскихъ художниковъ въ совершенно другую сторону, чѣмъ того желалъ кн. Гагаринъ. Прохоровъ отъ всей души обожалъ византійскую древность, онъ былъ горячій поклонникъ русской старины и русскаго древняго искуства, но съ точки зрѣнія діаметрально противуположной вкусамъ и стремленіямъ своего шефа. Онъ не выносилъ подсахаренности и напомаженія, онъ былъ самый жестокій врагъ этой фальши, и всѣ его усилія были направлены именно къ тому, чтобы выставить и дать узнать византійскую и русскую древность во всей ихъ неподкрашенной истинѣ, во всей ихъ непреклонной, хотя бы даже иногда сухой и суровой самостоятельности.

Затѣвая французское византійство, у насъ желали и добивались одного, а на дѣлѣ вышло совсѣмъ другое.

Древне-христіанскій музей, по мысли его учредителей, первоначально былъ назначенъ только на то, чтобы своими матеріалами служить въ помощь нашимъ живописцамъ. Онъ въ первое время назывался «музеемъ православнаго иконописанія». Одною изъ первоначальныхъ и главнѣйшихъ составныхъ частей его была многочисленная коллекція старинныхъ русскихъ иконъ, которая въ концѣ 50-хъ годовъ поступила въ Академію изъ министерства внутреннихъ дѣлъ, а тамъ накопилась, въ теченіе многихъ лѣтъ, вслѣдствіе постояннаго отбиранія иконъ въ старообрядческихъ и раскольничьихъ молельняхъ, въ разныхъ краяхъ Россіи. Въ академическомъ отчетѣ за 1859 годъ говорится, что «музей иконописанія обогатился, въ теченіе послѣдняго года, пріобрѣтеніемъ большаго собранія древнихъ иконъ и разныхъ предметовъ, относящихся до исторіи иконописанія; мало-по-малу онъ приводится въ систематическій порядокъ и пополняется для составленія послѣдовательнаго собранія всего, что̀ могло бы служить положительными условіями для иконной живописи». Но скоро стали расширяться первоначальныя узкія рамки музея, и въ него начали поступать многіе предметы, иногда цѣлыми коллекціями, принадлежавшіе вовсе не къ одной только области иконописи, но вообще касавшіеся всѣхъ областей христіанскаго искуства. Такъ, наприм., туда поступили слѣпки лондонскаго Арундельскаго Общества, воспроизводящіе, посредствомъ особаго пластическаго состава, подражающаго оригиналамъ, всѣ знаменитѣйшія произведенія изъ слоновой кости, христіанской эпохи, разсѣянныя по разнымъ европейскимъ коллекціямъ. Затѣмъ, профессоръ Ал. Макс. Горностаевъ, коман-

дированный президентомъ Академіи, великой княгиней Маріей Николаевной, въ разныя губерніи Россіи, для выбора или отысканія художественныхъ предметовъ, полезныхъ для музея, въ 1860—61 годахъ привезъ въ Петербургъ множество замѣчательныхъ предметовъ художественной древности, скрытыхъ до тѣхъ поръ почти отъ всѣхъ глазъ въ разныхъ малопосѣщаемыхъ церковныхъ и монастырскихъ складахъ. Едва-ли не самые драгоцѣнные и самые замѣчательные предметы этого рода поступили въ академическій музей съ чердаковъ и полатей новгородскаго Софійскаго собора. Сюда относятся: въ особенности знаменитая «халдейская пещь», корсунское паникадило и большая коллекція рѣзныхъ изъ дерева и раскрашенныхъ изображеній святыхъ [1]). Но, сверхъ всего этого, одною изъ самыхъ драгоцѣнныхъ составныхъ частей древне-христіанскаго музея сдѣлались художественныя и археологическія коллекціи, привезенныя въ Петербургъ П. И. Севастьяновымъ, какъ плодъ двухъ путешествій его на Аѳонъ. Въ отчетѣ Академіи художествъ за 1860 годъ было сказано: «Почетный вольный общникъ академіи Севастьяновъ, вторично совершивъ путешествіе къ св. мѣстамъ, привезъ и въ нынѣшній разъ очень большое собраніе рисунковъ, кальковъ, архитектурныхъ чертежей и фотографическихъ снимковъ съ остатковъ древняго греческаго христіанскаго искуства. Все имъ привезенное, за исключеніемъ снимковъ съ древнихъ рукописей (поступившихъ въ Императорскую Публичную Библіотеку), согласно волѣ Государыни Императрицы должно войдти въ устраиваемый музей православнаго иконописанія [2]), и тѣмъ значительно пополнятся коллекціи предметовъ, имѣющихъ назначеніе доставлять художникамъ сколь возможно болѣе матеріаловъ и данныхъ

---

[1]) На эти рѣдчайшія и характернѣйшія произведенія древне-русскаго искуства указалъ А. М. Горностаеву—я. Во время поѣздокъ моихъ, въ 1858 и 1859 годахъ, съ моимъ пріятелемъ, академикомъ Ив. Ив. Горностаевымъ, въ новгородскую и псковскую области для изученія новгородской и псковской архитектуры, о которой мы намѣрены были написать, вдвоемъ, сочиненіе, я былъ пораженъ тою небрежностью, безпорядочностью и полнымъ невниманіемъ, съ которыми всѣ эти драгоцѣнные предметы хранились въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ: они простона-просто валялись по разнымъ угламъ и захолустьямъ собора, и каждый ненадежный причетникъ, или сторожъ, имѣлъ полную возможность продать или отдать многіе изъ нихъ кому вздумается. Вслѣдствіе моихъ настояній, проф. А. М. Горностаевъ довелъ это до свѣдѣнія великой княгини, а она исходатайствовала повелѣніе Государя Императора на перемѣщеніе этихъ предметовъ изъ Новгорода въ Петербургъ. Я очень хорошо сознавалъ, что эти вещи должны составлять неотъемлемую, историческую собственность новгородскаго собора; но при тогдашнемъ безпорядкѣ и непрочности нашихъ ризницъ и церковныхъ хранилищъ. важнѣе всего было спасти вещи отъ пропажи.

[2]) Императрица Марія Александровна изъ собственныхъ своихъ капиталовъ повелѣла отпустить П. И. Севастьянову сумму, нужную ему для втораго его путешествія на Аѳонъ.

для церковной живописи». Такимъ образомъ, Академія все еще продолжала оффиціально считать, что ея новый музей есть спеціальный музей для иконописцевъ, не замѣчая, что на дѣлѣ это уже давно не такъ, что все давно уже перемѣнилось. Древне-христіанскія, византійскія и русскія архитектура, живопись, скульптура, орнаментистика всѣхъ родовъ, предметы художественно-промышленные и предметы бытовые—все это, частью въ оригиналахъ, но болѣе въ копіяхъ, входило уже теперь въ составъ академическаго музея. Посѣтителями его должны были стать, такимъ образомъ, вовсе не одни иконописцы, но всѣ наши художники, или, по крайней мѣрѣ, всѣ тѣ изъ ихъ числа, кто хотѣлъ въ самомъ дѣлѣ образоваться для художества, кто желалъ получить понятіе о всѣхъ сторонахъ своего искуства и въ томъ числѣ о стилѣ національно-русскомъ, начиная съ древнѣйшихъ его періодовъ.

Для того, чтобы быть хранителемъ такого музея, никто у насъ не годился болѣе Прохорова. Онъ въ 1861 году поступилъ въ завѣдываніе имъ послѣ профессора А. М. Горностаева. Этотъ отличный нашъ художникъ, родоначальникъ новой нашей архитектурной школы, школы истинно-національной и строго исторической, не взирая на весь свой художественный талантъ и всѣ разнообразныя свои достоинства, все-таки вовсе не обладалъ способностями начальника и хранителя музея. Прохоровъ, напротивъ, какъ-будто нарочно былъ для подобнаго мѣста рожденъ. У него была горячая любовь ко всѣмъ тѣмъ созданіямъ художества, которыя находились у него въ музеѣ, онъ заботился о нихъ, какъ о чемъ-то для себя самомъ близкомъ, дорогомъ, родномъ; онъ ихъ разсматривалъ и изучалъ съ увлеченіемъ, со страстью, и занятія въ музеѣ составляли для него гораздо менѣе службу, чѣмъ истинную отраду и глубокое наслажденіе. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, его постоянно наполняла столько же горячая забота о томъ, чтобы увеличивать и расширять этотъ музей, обогащать его все новыми и новыми пріобрѣтеніями. Онъ былъ неутомимъ въ своихъ поискахъ въ Петербургѣ и въ провинціи; у него было вездѣ много корреспондентовъ и знакомыхъ, сообщавшихъ ему о всемъ достойномъ замѣчанія, что̀ становилось доступнымъ для покупки. Сверхъ того, по его просьбѣ, Академія художествъ нѣсколько разъ поручала ему дѣлать поѣздки «для изысканія по Россіи — сказано въ оффиціальной бумагѣ — предметовъ, касающихся исторіи древне-русскаго искуства». Такія поѣдки Прохоровъ совершилъ въ 1863, 1867, 1869, 1871, 1872, 1873, 1874

1875 и годахъ. Благодаря этимъ его «изысканіямъ», а также благодаря многочисленнымъ приношеніямъ самого Прохорова, древнехристіанскій музей не остался учрежденіемъ неподвижнымъ и замерзшимъ на одной только первоначальной своей точкѣ отправленія, какъ это часто у насъ бываетъ со многими нашими учрежденіями, музеями и коллекціями: почти всегда они бываютъ своими первоначальными учредителями затѣяны горячо и ретиво, и въ первые дни своего существованія становятся предметомъ столько же горячихъ симпатій и ретиваго сочувствія множества людей, но ихъ потомъ равнодушно бросаютъ и повертываются къ нимъ спиною. Прохоровъ никогда не охладѣвалъ къ любезному своему музею, онъ до самого конца жизни продолжалъ страстно любить его и заботиться о всемъ здѣсь находившемся, точно въ первые дни его создаванія. Сначала, онъ много положилъ труда и заботы на то, чтобы разобрать, привести въ порядокъ и классифицировать отданныя подъ его надзоръ коллекціи, по періодамъ и категоріямъ. Чѣмъ былъ этотъ музей въ первое время своего существованія, это мы укажемъ изъ разсказа Погодина, въ его статьѣ: «Нѣсколько дней въ Петербургѣ». «Меня повели—разсказываетъ Погодинъ—по заднему двору, мимо какихъ-то безобразныхъ строеній, въ темный уголъ—вотъ гдѣ содержится христіанскій музей!.. Въ музеѣ есть уже много любопытнаго, особенно изъ раскольническихъ часовень; но ему можно пожелать лучшаго порядка и, если не великолѣпія, то по крайней мѣрѣ большаго благообразія. Мнѣ все показалось нечисто, темно, скудно» (Московскія Вѣдомости», 1863 года, № 168). Прохоровъ измѣнилъ все это при первой возможности, Онъ собственными руками привелъ свой музей въ тотъ живописный видъ и превосходное устройство, какіе онъ до сихъ поръ имѣетъ. Здѣсь особенно любопытно было то, какъ онъ расположилъ тѣ многочисленные, большею частью все огромной величины, кальки съ фресокъ, въ контурахъ и въ краскахъ, которыхъ цѣлую массу привезъ Севастьяновъ съ Аѳона изъ разныхъ греческихъ монастырей и церквей. Для всей этой массы картинъ и снимковъ въ музеѣ, конечно, не доставало мѣста: тогда Прохоровъ вздумалъ привѣсить ихъ, въ легкихъ рамкахъ, къ потолку, но такъ, что ихъ легко можно было спускать на блокѣ внизъ для подробнаго осмотра, или срисовыванія. Эта висящая надъ головами зрителей толпа разноцвѣтныхъ громадныхъ рисунковъ всегда напоминала мнѣ тѣ безчисленные рыцарскіе хоругви и значки съ росписными гербами, которые такъ живописно висятъ въ средне-

вѣковыхъ церквахъ и капеллахъ надъ рѣзными сѣдалищами, гдѣ помѣщались во время богослуженія древніе рыцари. И тутъ, какъ и тамъ, впечатлѣніе было всегда для меня оригинальное и поразительное. Цѣлыя массы другихъ рисунковъ, снимковъ и фотографій Прохоровъ тоже очень живописно расположилъ во множествѣ разнообразныхъ витринъ, по стѣнамъ и посреди залъ своего музея. Тутъ же помѣстились у него драгоцѣнные образцы старинной русской скульптуры и орнаментистики, вся та масса рѣзныхъ деревянныхъ и раскрашенныхъ статуй святыхъ, которую Петръ Великій однажды велѣлъ отобрать во всѣхъ церквахъ Россіи, какъ противорѣчащую постановленіямъ нашей церкви. Петръ I велѣлъ свезти всѣ эти статуи въ новгородскій Софійскій соборъ, чтобы тамъ онѣ хранились вдали отъ всѣхъ глазъ и соблазна. Эта «запрещенная» такимъ образомъ коллекція сохранила для исторіи нарѣдчайшіе и любопытнѣйшіе образчики древней русской скульптуры, иногда грубые и дикіе, но всегда оригинальные и національные. Рядомъ съ этими статуями, воздвигалась у Прохорова знаменитая «халдейская пещь»—этотъ столько любопытный и художественно-изящный образецъ старинной новгородской архитектуры и скульптуры допетровскаго времени. Наконецъ, тутъ же являлось множество оригинальныхъ по формамъ и красивыхъ по рѣзьбѣ царскихъ дверей; наконецъ, по сторонамъ расположено было множество образовъ, свадебныхъ вѣнцовъ, подсвѣчниковъ, сосудовъ, паникадилъ, лампадъ подсвѣчниковъ, ковчеговъ, крестовъ, панагій, цѣпочекъ и т. д.. Прохоровъ все это самъ разставлялъ и развѣшивалъ, многое собственными руками реставрировалъ, приводилъ въ прежній видъ, вылѣпливалъ, красилъ, расписывалъ, золотилъ, дополнялъ недостающими вставками, дѣлая это съ знаніемъ, мастерствомъ и любовью, какія наврядъ-ли можно было бы встрѣтить еще у кого другаго изъ нашихъ художниковъ и археологовъ.

Къ числу особенно любопытныхъ и характерныхъ предметовъ этого музея принадлежитъ устроенная также самимъ Прохоровымъ деревянная статуя, изображающая, въ натуральную величину, великаго князя Ярослава Владиміровича Новгородскаго: это есть точнѣйшее воспроизведеніе, въ пластическихъ формахъ, названнаго князя, какъ онъ представленъ на извѣстной фрескѣ XII вѣка въ новгородской Нередицкой церкви. Прохоровъ не только воспроизвелъ здѣсь съ величайшею аккуратностью кафтанъ, корзно, шапку и сапоги князя, но даже разрисовалъ красками всѣ столь интересные узоры на костюмѣ. Не знаю, въ какомъ еще другомъ европейскомъ

музеѣ есть подобныя воспроизведенія, въ натурѣ, національныхъ историческихъ костюмовъ, по подлиннымъ древнимъ памятникамъ искуства.

Въ дополненіе ко всему остальному, Прохоровъ выпросилъ себѣ позволеніе устроить при этомъ древне-христіанскомъ, собственно «религіозномъ», музеѣ, еще музей русскій, музей бытовой. Это было нѣчто совершенно у насъ новое. Всѣ костюмы и предметы быта, которые находились еще съ 40-хъ и 50-хъ годовъ въ столь значительномъ вначалѣ музеѣ Географическаго Общества, происходили, конечно, изъ разныхъ областей нашей страны, но они могли считаться «русскими» въ самомъ обширномъ значеніи слова. Это были все костюмы и бытовые предметы нашихъ разнообразныхъ инородцевъ — мордвы, черемисовъ, мещеряковъ, вогуличей, кавказскихъ и сибирскихъ племенъ, но ни чуть не костюмы бытовые и предметы дѣйствительно русскаго населенія. Въ самомъ дѣлѣ, эти предметы были такъ мало извѣстны, такъ мало видимы, и притомъ, такъ оригинальны, цвѣтисты, живописны, и, наоборотъ, костюмы и бытовые предметы собственно русскіе такъ ординарны, такъ общеизвѣстны, до того много и повсюду видены, до того мало живописны и интересны, что никого не интересовали и, конечно, не могли особенно занимать ничье вниманіе въ Географическомъ Обществѣ. Въ небольшомъ музеѣ Академіи наукъ повторялся тотъ же фактъ: тамъ можно было встрѣтить иногда великолѣпные, всегда драгоцѣнные и любопытные костюмы и разнообразные бытовые предметы китайскіе, курильскіе, самоѣдскіе, лапландскіе, бурятскіе, остяцкіе и иные, но вовсе не было костюмовъ и бытовыхъ предметовъ великорусскихъ и малорусскихъ. Мало того, даже и тѣ костюмы, хотя инородческіе, но все-таки происходящіе изъ русскихъ областей, которые были присланы, въ началѣ образованія Русскаго Географическаго Общества, въ его музей, казались уже здѣсь въ 60-хъ годахъ такими лишними, такими никому не нужными и только понапрасну занимающими въ Петербургѣ мѣсто, что ихъ, по единогласному почти рѣшенію Общества, взяли да и отдали въ Московскій Этнографическій Музей, когда онъ устроился послѣ большой нашей этнографической выставки 1867 года. Кажется, никто въ Географическомъ Обществѣ тогда не протестовалъ. Всѣ находили это дѣло самообрѣзанія совершенно простымъ, естественнымъ и разумнымъ. Лѣтъ за пять, за шесть до того, вопросъ о передачѣ ненужныхъ и обременительныхъ для географическаго музея мане-

кеновъ съ костюмами въ какую-нибудь другую коллекцію уже поднимался не разъ; но мнѣ, тогдашнему секретарю этнографическаго отдѣленія Общества, удалось отстоять противъ всѣхъ удержаніе костюмовъ въ самомъ Обществѣ. Мнѣ даже удалось добиться разрѣшенія устроить вновь этотъ этнографическій музей; мы даже успѣли пополнить его, вслѣдствіе того, что начальники разныхъ губерній и нѣкоторыя частныя лица, по усиленнымъ просьбамъ этнографическаго музея, на минуту воодушевились прежнею ревностью къ Географическому Обществу и еще новый разъ выслали нѣсколько любопытныхъ костюмовъ и бытовыхъ предметовъ подвѣдомственныхъ себѣ мѣстностей. Все это дало возможность оживить и обновить состарившійся и похирѣвшій музей; но собственно «русскаго» тутъ все-таки почти ничего не было, и только у того же Прохорова мнѣ удалось выпросить нѣсколько замѣчательныхъ мужскихъ и женскихъ русскихъ рубашекъ, покрытыхъ по подолу и рукавамъ богатыми національными вышивками. Вотъ эти-то рубашки и коллекція русскихъ узорчатыхъ пряниковъ и дѣтскихъ глиняныхъ и деревянныхъ росписныхъ игрушекъ (принесенная въ даръ купцомъ Гундобинымъ, изъ Владиміра), да еще нѣсколько живописныхъ русскихъ женскихъ повязокъ и головныхъ уборовъ, присланныхъ музею въ даръ, по моей просьбѣ, нѣкоторыми частными лицами изнутри Россіи, — одни только и придали музею Географическаго Общества русскій характеръ и обликъ. Прохоровъ много помогалъ мнѣ въ тогдашнемъ устройствѣ этого музея. Но его работа здѣсь была маловажна въ сравненіи съ тѣмъ, что̀ онъ дѣлалъ въ своемъ академическомъ музеѣ. И тамъ онъ, правда, также не былъ полнымъ хозяиномъ; и тамъ онъ часто также лишенъ былъ возможности пріобрѣтать то, что казалось ему крайне нужнымъ, и отказываемо ему бывало не столько по недостатку средствъ, сколько по недостатку правильной оцѣнки достоинства и важности предлагаемыхъ національныхъ произведеній. Но все-таки Прохорову удавалось иногда успѣвать, и онъ мало-по-малу создалъ въ стѣнахъ Академіи художествъ, рядомъ съ древне-христіанскимъ музеемъ, такой русскій, впервые имъ устроенный у насъ музей, котораго до сихъ поръ не превзошелъ по важности, характерности и красотѣ національныхъ формъ, ни одинъ изъ всѣхъ, возникшихъ впослѣдствіи, въ подражаніе ему, національныхъ нашихъ музеевъ.

Но Прохоровъ не ограничился устройствомъ, увеличеніемъ и изученіемъ своего музея. Ему хотѣлось, чтобы накопленные имъ

свѣдѣнія и выводы не оставались при немъ одномъ, чтобы ими могли пользоваться и другіе. Съ этою цѣлью онъ задумалъ издавать художественно-археологическій журналъ. Матеріальныхъ средствъ у него было мало, однако, онъ не остановился передъ этимъ препятствіемъ и бодро преодолѣлъ его. Стѣснивъ себя какъ только было возможно, отказывая себѣ во многомъ, Прохоровъ завелъ у себя при квартирѣ маленькую литографію и фотографію, и съ марта 1862 года началъ издавать ежемѣсячный сборникъ подъ заглавіемъ: «Христіанскія древности и археологія». Главное въ изданіи были рисунки и фотолитографіи. Послѣднія являлись у насъ, 23 года тому назадъ, чѣмъ-то совершенно новымъ и совершенно еще не распространеннымъ, такъ что Прохоровъ счелъ себя даже обязаннымъ напечатать, въ 1-мъ же выпускѣ своего журнала, такое поясненіе: «Такъ какъ, по новости своей, лито-фотографія, это важное открытіе, немногимъ извѣстно, то я считаю не лишнимъ пояснить: фотолитографія—способъ переводить фотографію на литографическій камень и печатать, какъ обыкновенный рисунокъ, сдѣланный литографическимъ карандашемъ. На камнѣ фотолитографія выходитъ грубѣе, чѣмъ обыкновенная фотографія, которая, по дороговизнѣ своей, не можетъ быть прилагаема къ обыкновеннымъ изданіямъ; но фотолитографія, кромѣ вѣрности въ снимкахъ, что̀ особенно важно въ передачѣ древностей, и по дешевизнѣ своей, можетъ быть удобно прилагаема ко всѣмъ изданіямъ. Имѣя свою литографію, я въ настоящее время занимаюсь усовершенствованіемъ этого открытія, которое считаю весьма важнымъ при изданіи древностей; есть надежда, что со временемъ этотъ способъ усовершенствуется до того, что трудно будетъ отличить его отъ фотографіи». Эти слова были точная истина, и во все время существованія своего изданія, Прохоровъ никогда не переставалъ заботиться, какъ только могъ, о вѣрности рисунковъ, прилагаемыхъ къ его тексту, и объ усовершенствованіи всѣхъ вообще своихъ способовъ передачи. Онъ не всегда достигалъ элегантности красокъ и внѣшняго блестящаго изящества, свойственныхъ хорошимъ современнымъ иллюстрированнымъ изданіямъ (особливо иностраннымъ), и часто уступалъ имъ; но вѣрностью формъ и очертаній онъ превосходилъ всѣ остальные наши научные рисунки, и въ этомъ отношеніи его изданіе остается въ высшей степени замѣчательнымъ до настоящаго времени.

Журналъ Прохорова не могъ имѣть большаго успѣха. Публика и ученые оставались равнодушны къ нему: такъ мало онъ соотвѣт-

ствовалъ вкусамъ, привычкамъ и потребностямъ большинства даже людей науки, не говоря уже о массѣ общества.

Одинъ Погодинъ, съ перваго же раза, оцѣнилъ его и отдалъ ему справедливость. Онъ писалъ въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» за 1863 г. (№ 168), въ статьѣ, подъ названіемъ: «Нѣсколько дней въ Петербургѣ»: «У насъ людей нѣтъ, говорятъ многіе, а я говорю, что у насъ люди есть, но не на большихъ дорогахъ, всего менѣе на толкучихъ рынкахъ; ихъ надо отыскивать гдѣ-нибудь подальше... Мнѣ попался въ руки, въ Петербургѣ, 9-й № «Христіанскихъ древностей и археологіи». Я не вѣрилъ глазамъ своимъ: это—изданіе отличное, великолѣпное, европейское. Какіе рисунки по художественности отдѣлкѣ, по важности содержанія, по рѣдкости подлинниковъ! Я отправился тотчасъ отыскивать издателя, и нашелъ его на чердакѣ, въ домѣ портнаго Круза, на Васильевскомъ островѣ, въ 7-й линіи, на Большомъ проспектѣ, близъ церкви св. Андрея. Комнаты завалены предметами древности, знакомыми мнѣ и любезными: образа, кресты, церковныя вещи, рисунки, свитки, лоскутки пергаменные. «Познакомьте меня съ вашимъ изданіемъ», сказалъ я, и г. Прохоровъ притащилъ мнѣ вышедшіе нумера. Глаза мои разбѣжались... (Здѣсь слѣдуетъ исчисленіе главнѣйшихъ статей и рисунковъ). Однимъ словомъ, богатство и роскошь изданія удивительныя, а дешевизна еще удивительнѣе: 12 выпусковъ, изъ коихъ въ каждомъ по 10—15 рисунковъ, стóятъ только 12 руб. Удивляться-ли тому, что такое изданіе приноситъ издателю убытки (о вознагражденіи за трудъ и говорить нечего)? Нѣтъ, удивляться нечему, при нашемъ невѣжествѣ, равнодушіи, безпечности. Ни одного ученаго, ни одного священника, не встрѣчается въ числѣ подписчиковъ, сказалъ мнѣ г. Прохоровъ. Объ архіереяхъ я не спросилъ, и поспѣшилъ оправдаться съ своей стороны, потому что не подписывался также на это изданіе, хотя и принадлежу къ ученому цеху. «Я не повѣрилъ объявленію, читанному въ прошедшемъ году, а въ журналахъ и газетахъ нигдѣ не читалъ объ изданіи (большею частью они вѣдь боятся ладана). Теперь я увидѣлъ одинъ вашъ нумеръ и явился засвидѣтельствовать вамъ свое почтеніе. Пожалуйте мнѣ 10 экземпляровъ для моихъ знакомыхъ». Разумѣется, неизвѣстность — главная причина плохаго расхода. Я увѣренъ, что всѣ наши архіереи, многіе архимандриты и пресвитеры, пріобрѣтутъ это изданіе. Оно для нихъ не только любопытно, но и необходимо. Всѣ семинаріи, не говоря объ академіяхъ, должны имѣть это изданіе въ числѣ настольныхъ руководствъ. Св. Си-

нодъ, Академія художествъ, Академія наукъ, университетскія библіотеки, вѣрно подадутъ руку помощи ревностному издателю. Архіереи могутъ указать на оное своимъ губернскимъ почитателямъ между купцами и церковными старостами. Для старообрядцевъ нашихъ, для любителей иконописи, это—кладъ. Милостивые государи! Повѣрьте-же мнѣ, старому антикварію и охотнику. Я это дѣло немножко смыслю, и смѣло, для общей пользы, указываю на изданіе. Въ духовенствѣ у насъ вообще мало археолого-историческаго и критическаго образованія. Изданіе г. Прохорова откроетъ многимъ свѣтъ и возбудитъ уваженіе къ древностямъ, уничтожаемымъ у насъ въ архитектурѣ, въ иконописи, вообще въ археологіи, рукою невѣжества, усердною, но святотатственною. Людей у насъ нѣтъ—вы говорите. Ободряйте же тѣхъ, кто появляется по какой-бы то ни было части; помогайте, награждайте, и людей явится столько, сколько нужно. 60 экземпляровъ для семинарій, 60 экземпляровъ для архіереевъ, 100 экземпляровъ для архимандритовъ и священниковъ, на каждую эпархію по 5 экземпляровъ, по указаніямъ и совѣтамъ ихъ преосвященствъ, — и вотъ 500 экземпляровъ разобраны безъ малѣйшаго отягощенія, и изданіе обезпечено: наукѣ оказана услуга, общему дѣлу принесена польза, и труженикъ вознагражденъ хоть немного».

Не смотря на нѣсколько смѣшной тонъ, напоминавшій старинные литературные пріемы и ухватки Булгариныхъ и Кукольниковъ («Повѣрьте мнѣ... Я это дѣло немножко смыслю... Пожалуйте мнѣ 10 экземпляровъ для моихъ знакомыхъ...»), эта статья дѣлала дѣло: она высказывала истинную правду, давала истинную оцѣнку Прохорова и его журнала и, горячо стараясь объ общей пользѣ, пробовала указать всѣмъ то, что̀ по небрежности или апатіи оставалось всѣми незамѣченнымъ, тогда какъ сто̀ило совершенно другой участи. Но статья Погодина не достигла тѣхъ результатовъ, какихъ надѣялся авторъ. Журналъ Прохорова не только не получилъ того распространенія, какого заслуживалъ, но еще вызвалъ сопротивленіе и вражду именно со стороны духовенства, отъ котораго Погодинъ ожидалъ всего болѣе сочувствія.

Правда, въ печати появилась тогда сочувственная статья одного духовнаго лица, именно священника петербургскаго Казанскаго собора М. Я. Морошкина, человѣка чрезвычайно просвѣщеннаго и, въ средѣ тогдашняго духовенства, можно сказать, передоваго по понятіямъ и образу мыслей; но эта статья была совершенное исключеніе. Морошкинъ писалъ, вскорѣ послѣ статьи По-

година: «Подъ заглавіемъ: «Христіанскія древности и археологія», вотъ уже болѣе года выходитъ замѣчательное археологическое изданіе, но до сихъ поръ ни одинъ изъ нашихъ духовныхъ журналовъ не сказалъ о немъ ни слова. А между тѣмъ это изданіе вполнѣ заслуживаетъ вниманія нашихъ духовныхъ, какъ открывается изъ программы журнала и еще болѣе изъ ея выполненія издателемъ. Программа этого журнала очень широкая. (Слѣдуетъ программа журнала и подробный перечень главнѣйшихъ статей). Въ этомъ журналѣ наши духовные найдутъ не только такія свѣдѣнія, которыя восполнятъ ихъ академическія и семинарскія познанія въ археологіи, но и такія, которыя дадутъ имъ новыя понятія о многихъ археологическихъ предметахъ. Не говоря уже о семинарскомъ преподаваніи археологіи, наши академическія лекціи объ археологіи далеко несовершенны. Бингамъ, Бинтеримъ, Августи и другіе наши руководители въ церковной археологіи не могутъ похвалиться даже полнотою, не говоря о непогрѣшимости. Они болѣе говорятъ о такъ называемой общей христіанской археологіи, не касаясь обрядовъ или памятниковъ христіанскаго искуства, свойственныхъ только нѣкоторымъ церквамъ. Считаемъ излишнимъ уже говорить о томъ, что иностранные писатели ничего не могутъ намъ помочь по части собственно русскихъ древностей, такъ богатыхъ матеріаломъ и такъ мало изслѣдованныхъ. Извѣстный обрядъ, извѣстная священная вещь, разнообразились не только въ различныхъ церквахъ, но даже въ одной и той-же церкви, или, лучше, въ разныхъ мѣстностяхъ одной и той-же церкви, и эти разности ускользали отъ вниманія нашихъ руководителей-археологовъ... Многіе изъ насъ, не смотря на то, что прослушали академическій курсъ археологіи, не разъ становились въ тупикъ передъ нѣкоторыми археологическими вопросами, встрѣчающимися въ нашихъ отечественныхъ памятникахъ. Мало этого: наши археологическія познанія часто бываютъ и невѣрны, при тѣхъ руководителяхъ, о которыхъ мы упомянули выше. Самые безпристрастнѣйшіе изъ иновѣрныхъ археологовъ, въ описаніи извѣстнаго христіанскаго обряда, или извѣстнаго христіанскаго памятника, стараются держаться догмы своего исповѣданія и намѣренно опускаютъ все то, что противорѣчитъ въ обрядѣ или памятникѣ ихъ вѣроученію; отсюда, въ своихъ археологическихъ изысканіяхъ, они проводятъ иногда невѣрный взглядъ на извѣстный обрядъ, или извѣстный памятникъ христіанскаго искуства. Въ самомъ изданіи Прохорова найдемъ подтвержденіе на-

шей мысли. (Слѣдуютъ примѣры указанныхъ Прохоровымъ ошибокъ въ знаменитыхъ изданіяхъ Лабарта и Зальценберга).. При такомъ положеніи дѣлъ, такія періодическія изданія, какъ «Христіанскія древности и археологія» Прохорова и «Извѣстія Императорскаго Археологическаго Общества» должны быть настольными книгами нашихъ духовныхъ, а особенно нашихъ наставниковъ по археологіи въ академіяхъ и семинаріяхъ. А между тѣмъ, сколько извѣстно, оба эти археологическія изданія менѣе всего выписываются и читаются нашими духовными академіями, семинаріями и нашими духовными. Я далекъ отъ той мысли, чтобы подозрѣвать тутъ равнодушіе со стороны нашихъ духовныхъ къ такимъ полезнымъ изданіямъ, но готовъ приписать это невѣдѣнію нашего духовенства о существованіи такихъ необходимыхъ для него изданій; но свѣтскіе, какъ мнѣ случалось неоднократно слышать, думаютъ объ этомъ иначе и прямо заподозрѣваютъ насъ въ равнодушіи къ тѣмъ предметамъ, которые должны быть такъ близки намъ, и познаніе которыхъ должно составлять, такъ сказать, спеціальность духовныхъ.» («Православное Обозрѣніе», 1863, т. X, стр. 162).

Вотъ что говорилъ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ нашихъ духовныхъ. Къ сожалѣнію, большинство товарищей его было слишкомъ далеко отъ подобнаго свѣтлаго, честнаго, доброжелательнаго образа мыслей, отъ этой искренней заботы о благѣ, пользѣ, о совершенствованіи знаній и просвѣтленіи понятій. Они пропустили все главное, все самое существенное, все, чѣмъ важно было изданіе Прохорова, и остановились на нѣкоторыхъ только подробностяхъ, на нѣкоторыхъ частностяхъ, гдѣ, по ихъ мнѣнію, Прохоровъ былъ неправъ, заблуждался умышленно.

Еще раньше Морошкина и раньше Погодина, появилась въ «Сѣверной Пчелѣ» рецензія журнала Прохорова, написанная духовною особою, именно священникомъ Мансвѣтовымъ. Эта статья, сравнительно съ другими, была еще самая симпатичная и благорасположенная. Авторъ дружелюбно привѣтствовалъ изданіе Прохорова, признавая, что оно—«такая заслуга, которая краснорѣчиво говоритъ сама за себя, и въ сердцѣ всякаго поклонника истины невольно пробуждаетъ отрадное чувство глубочайшей признательности», что, «съ появленіемъ этого изданія православная иконопись должна вступить въ тотъ древнѣйшій свой фазисъ, отъ котораго иногда заставляли ее уклоняться, въ теченіе послѣднихъ двухъ вѣковъ, блестящіе метеоры западной живописи», что «за это изданіе по-

благодарятъ Прохорова художники и особенно иконописцы, для которыхъ оно составляетъ безцѣнный подарокъ; оно будетъ отраднымъ руководителемъ для настоятелей монастырей, которые, увлекаемые ревностью къ пополненію зданій и иконописи, нерѣдко въ ущербъ священной древности, непростительно ввѣряются руководству суздальскихъ иконописцевъ и штукатуровъ, что «Древности» Прохорова послужатъ немаловажнымъ пособіемъ для наставниковъ духовныхъ заведеній и пастырей церкви»; наконецъ, «Прохоровъ вноситъ своимъ изданіемъ многознаменательную лепту въ сокровищницу христіанской науки о древностяхъ» («Сѣверная Пчела», 1862, № 260).

Казалось бы, чего-же лучше? Чего еще желать бо́льшаго? Тутъ во всемъ столько же симпатичнаго отношенія къ издателю и его журналу, какъ у самихъ Морошкина и Погодина. Но въ разныхъ мѣстахъ рецензіи слышались, неожиданно, такія ноты, которыя совершенно измѣняли хвалебный тонъ во враждебный, придавали статьѣ иной колоритъ и оставляли по себѣ очень непріятное чувство. Вопервыхъ, у автора оказывался такой недостатокъ знанія и художественной образованности, что онъ могъ укорять Прохорова за помѣщеніе въ самомъ началѣ изданія византійской миніатюры: «Обличеніе царя Давида пророкомъ Наѳаномъ». «Намъ казалось бы—говорилъ от. Мансвѣтовъ,—что для перваго рисунка, при такомъ обиліи источниковъ, можно было бы выбрать болѣе изящный рисунокъ» (рецензентъ не зналъ, что это—рисунокъ знаменитый, о которомъ много писано во всѣхъ сочиненіяхъ по части искуства, какъ объ одномъ изъ рѣдкихъ, уцѣлѣвшихъ до нашего времени, образчиковъ античныхъ вліяній на древне-христіанское искуство). Другой упрекъ Прохорову былъ не менѣе страненъ и обличалъ въ от. Мансвѣтовѣ неменьшее незнаніе дѣла. Рецензія указывала на то, что въ статьѣ Прохорова о фелони приведены рисунки одеждъ восточныхъ царей и жрецовъ египетскихъ, ассирійскихъ, персидскихъ, еврейскихъ, заимствованные изъ древнихъ памятниковъ, и спрашивала: «Какимъ образомъ въ изданіе «Христіанскія древности» попали языческія древности? — Непонятно. Если признать проистекающую отсюда нѣкоторую пользу при истолкованіи древности происхожденія и значенія священныхъ одеждъ, то это—темный и мутный источникъ, хотя отчасти и небезполезный.» Какъ «непонятно»? Какъ «мутный источникъ»? Въ чемъ именно проявлялась великая заслуга русскаго археолога, въ самостоятельномъ и ниоткуда не заимствованномъ доказательствѣ

происхожденія священно-служительскихъ одеждъ съ древняго и глубокаго Востока, то́-то и ставится ему въ вину! Не чудо ли это, не великое ли это невѣжество? Но другія мѣста рецензіи выказывали еще въ болѣе яркомъ свѣтѣ странное отношеніе духовнаго критика къ Прохорову и къ объекту изданія. Въ нѣкоторыхъ «хвалебныхъ» мѣстахъ сказано было, что изданіе Прохорова порадуетъ православнаго христіанина, ибо онъ «увидитъ здѣсь незыблемую древность православной восточной иконописи и архитектуры и ихъ превосходство предъ папистскою, западною, и крѣпче прильнетъ своимъ сердцемъ къ своему православію». Въ то-же время, нѣкоторыя «порицательныя» мѣста рецензіи всего болѣе нападали на Прохорова за то, что онъ рѣшился безъ всякой враждебности цитировать излюбленное старообрядцами и раскольниками «двуперстное сложеніе» и толкованіе сокращенныхъ надписей на иконахъ. От. Мансвѣтовъ восклицалъ по этому случаю: «Толкованіе Прохорова прямо гласитъ въ пользу извѣстнаго раскольническаго объ этомъ толка... Чистѣйшая каша! Такая раскольническая чушь, толкобредничество умѣстно-ли въ этомъ превосходномъ изданіи? Кажется, можно одуматься—такъ нѣтъ. Дай-ка вклеить еще толкованіе въ другія слова: вѣдь это покажетъ во мнѣ тончайшаго эксперта... На этотъ разъ издатель превратилъ «Христіанскія древности и археологію», этотъ драгоцѣнный сосудъ рѣдкостей, просто въ сточную яму всякихъ умственныхъ вонючихъ нечистотъ нѣтовщины, ѳедосѣевщины и проч.» («Сѣверная Пчела», 1862, № 260).

Такимъ образомъ, журналъ Прохорова казался рецензенту прекраснымъ и высокимъ только до тѣхъ поръ, пока онъ годился для нанесенія ударовъ всему «папистскому» и «неправославному» и пока онъ служилъ орудіемъ для доказательства превосходства нашей древней иконописи и архитектуры надъ всѣми другими въ мірѣ. Тутъ еще нѣтъ никакого понятія о наукѣ, знаніи, научныхъ цѣляхъ—только узкій ограниченный взглядъ извѣстнаго эгоистическаго утилитаризма. Авторъ статьи забывалъ то, что современная исторія литературы никогда не пренебрегаетъ никакими «раскольничьими», сектаторскими и апокрифическими сочиненіями, и, не взирая на многочисленныя ихъ безумія или нелѣпости, умѣетъ извлекать изъ нихъ драгоцѣнный, или, по крайней мѣрѣ, интересный матеріалъ. Почему археологія обязана дѣлать иначе и добровольно урѣзывать свои средства, подъ страхомъ нападенія и преслѣдованія? Объ этомъ духовный критикъ «Сѣверной Пчелы» и не

задумывался, и потому въ свою бочку меда такъ невкусно примѣшалъ ложку дегтя.

Другіе критики Прохорова поступили съ нимъ еще хуже. Н. С—нъ напечаталъ въ «Русскомъ Вѣстникѣ» статью, которой одно заглавіе уже высказывало точку зрѣнія и оцѣнку автора. Статья называлась: «Художественное изданіе въ раскольничьемъ духѣ», а авторъ прямо отправлялся отъ нападенія на Погодина за его понапрасну сочувственную статью. Вначалѣ было сказано, что «нельзя не отдать справедливости замѣчательному искуству, съ какимъ сдѣланы рисунки: нѣкоторые изъ нихъ весьма изящны, иные даже можно назвать роскошными»; тутъ-же похвалены, въ текстѣ, нѣкоторыя статьи проф. Срезневскаго и другія; про статьи же самого Прохорова сказано, что онѣ «имѣютъ характеръ какихъ-то отрывочныхъ замѣчаній», «мало удовлетворяютъ требованіямъ систематическаго, ученаго изложенія» и т. д. «Впрочемъ—замѣчаетъ тутъ-же авторъ—мы стали говорить объ изданіи Прохорова не съ тѣмъ, чтобы дѣлать критическій разборъ его съ художественной и ученой стороны (предоставляемъ это людямъ, болѣе свѣдущимъ); мы намѣрены обратить вниманіе читателей только на одну, весьма оригинальную и совершенно неожиданную, особенность этого изданія, которую нельзя пройдти молчаніемъ». И вслѣдъ за тѣмъ идетъ длинный обвинительный актъ противъ Прохорова за его «уваженіе къ двуперстію», за его писаніе «Ісусъ» вмѣсто «Іисусъ» и т. д., вообще за его солидарность съ нашими «мнимыми старообрядцами». При этомъ Н. С—нъ обвинялъ Прохорова въ нѣкотораго рода подлогѣ, состоящемъ именно въ томъ, что онъ исключительно старается выдвинуть формы, любезныя расколу, и обходитъ тѣ, которыя не любимы имъ. Кончалъ же свою статью Н. С—нъ такъ: «Къ услугамъ старообрядчества являются у насъ издатели книгъ и художественныхъ журналовъ, которые, въ странномъ непониманіи его дѣйствительныхъ интересовъ, своими изданіями только поддерживаютъ въ старообрядцахъ слѣпую привязанность къ тѣмъ обрядовымъ мелочамъ, которымъ въ настоящее время не придаютъ уже существенно-важнаго значенія даже благоразумнѣйшіе и болѣе безпристрастные изъ самыхъ старообрядцевъ. Имѣютъ ли же право подобныя изданія на сочувствіе православныхъ читателей?» («Русскій Вѣстникъ», 1864, томъ 49). Какое странное заключеніе, какой изумительный выводъ, какой неожиданный вопросъ! Пускай Прохоровъ былъ сторонникомъ старообрядства или раскола, пускай онъ старался отыскивать въ изда-

ніяхъ древне-христіанскаго искуства тѣ, въ которыхъ присутствуютъ «двуперстное сложеніе» и другія особенности, излюбленныя старообрядцами (говоримъ «пускай», потому что этотъ вопросъ для нашей настоящей цѣли вовсе не интересенъ и здѣсь до насъ не касается). Но вѣдь, по словамъ самого критика, Прохоровъ провинился въ своемъ изданіи только на счетъ «мелочей». Зачѣмъ-же его критикъ объ этихъ «мелочахъ» пишетъ болѣе 10-ти печатныхъ страницъ, зачѣмъ-же онъ на «мелочи» растрачиваетъ свои усилія, знаніе, время, зачѣмъ онъ занимается самъ, да и читателей своихъ занимаетъ такъ долго, тѣмъ, въ чемъ нѣтъ никакого существенно-важнаго значенія, а въ то же время даже и не дотрогивается до того, что есть дѣйствительно важнаго, интереснаго, полезнаго, оригинальнаго и новаго въ изданіи Прохорова, великодушно предоставляя все это «людямъ болѣе свѣдущимъ»? Чтò за «мелочность», чтò за скудость мысли, чтò за ограниченность настроенія, чтò за близорукость пониманія и цѣлей! Но вмѣстѣ съ тѣмъ, чтò за трусливость и усердіе полицейскаго сыщика! Не лучше ли было бы оставить Прохорова при его странныхъ симпатіяхъ (если такія дѣйствительно были)? Стоило ли такъ боятся за вредное вліяніе журнала на старообрядцевъ, стоило ли такъ много вопить объ этомъ, когда прошло съ тѣхъ поръ вотъ уже болѣе 20-ти лѣтъ, и однако же ничего худаго и опаснаго у старообрядцевъ не произошло вслѣдствіе прохоровскаго журнала? Къ чему-же былъ весь этотъ набатъ Н. С—на? Къ чему было его постыдное заявленіе, что, если у Прохорова въ журналѣ высказаны и выставлены впередъ нѣкоторыя раскольничьи «мелочи», то этотъ журналъ, не взирая на все остальное, въ немъ заключающееся, «не имѣетъ уже болѣе права на сочувствіе православныхъ читателей»?

Вслѣдъ за этимъ, харьковскій протоіерей Шероцкій, повторивъ въ «Духовномъ Вѣстникѣ» всѣ доводы Н. С—на, прибавилъ многія другія соображенія на счетъ неправильности «двуперстнаго» и правильности «именословнаго» сложенія перстовъ, на счетъ неправильности «двуперстнаго» написанія «Ісусъ» вмѣсто «Іисусъ» и т. п., и въ концѣ всего воскликнулъ: «Впрочемъ, теперь такое несчастное время. Ренанъ написалъ «Жизнь Іисуса Христа» не по тексту Евангелія, апостольскихъ посланій, не по преданію апостольскихъ мужей, а по своему личному усмотрѣнію. Римско-католическій міръ пришелъ въ изумленіе. Ренанъ прославился, конечно, славою отъ человѣкъ. Потребовалось его сочиненіе въ большомъ количествѣ



МАЛЬЧИКЪ-СКУЛЬПТОРЪ.

Статуя Ѳ. Ѳ. Каменскаго.

экземпляровъ, а теперь пишутъ въ газетахъ, что франки постоянно наполняютъ кошельки Ренана и его издателя, и что Ренанъ подумываетъ о покупкѣ богатой дачи. Не хотѣлъ ли и Прохоровъ прославиться своимъ изданіемъ «Христіанскихъ древностей» и угодить вкусу московскихъ и другихъ городовъ мнимыхъ старообрядцевъ, изъ которыхъ много есть людей очень богатыхъ. Пусть его угождаетъ, но да судитъ дѣло Испытующій сердца человѣческія! Съ какою же цѣлью г. Погодинъ написалъ въ «Моск. Вѣдом.» такую великолѣпную похвалу изданію Прохорова? Объ этомъ не беремся даже гадать. Панегиристъ — такая знаменитость, что не желаемъ дѣлать протестъ противу его авторитетной похвалы. Жаль только было бы нашихъ дѣтей, обучающихся въ семинаріяхъ, если бы въ семинаріяхъ, по гласу Погодина, пріобрѣли фальшивое изданіе прохоровскихъ христіанскихъ древностей. Оно сбило бы съ толку молодыя головы. Благо, что наши архипастыри до сего времени не послушались голоса Погодина и не стали навязывать этого изданія священникамъ, старостамъ и купцамъ.» («Духовное чтеніе», 1864, т. VII).

Что сказалъ на все это Погодинъ?

Онъ, видимо, перепугался и спѣшилъ заявить («Московскія Вѣдомости», 1864, № 57), что «охотно винится въ недосмотрѣ, въ односторонности сужденія. «Меня поразило—говорилъ онъ—изящество, занимательность, богатство изображеній, а извиненіемъ мнѣ служитъ то, что меня вполнѣ обнадежили извѣстные знатоки древности въ томъ, что въ изданіи Прохорова рѣшительно нѣтъ ничего раскольническаго».

Такимъ образомъ, Погодинъ совершенно отступился отъ всего, что прежде находилъ, и согласился глядѣть на журналъ Прохорова съ одной точки зрѣнія—со стороны «двуперстія». Все остальное исчезло вдругъ для него. Изъ среды остальной публики, никто также не выступилъ на защиту прохоровскаго журнала противъ ярыхъ ревнителей, и онъ такъ и не получилъ того распространенія, котораго заслуживалъ, такъ навсегда и остался «въ черномъ тѣлѣ». Между тѣмъ, иностранцы, незаинтересованные «двуперстіемъ» и остальными подобными тому мелочами, сразу увидѣли значительность изданія Прохорова и оцѣнили его по настоящему достоинству. На всемірной выставкѣ 1867 года, въ Парижѣ, два, до тѣхъ поръ вышедшіе въ свѣтъ тома «Христіанскихъ древностей и археологіи» украшали нашъ художественный отдѣлъ и привлекали къ себѣ вниманіе всѣхъ истинныхъ знатоковъ. Я живо помню, какъ мнѣ самому случилось, въ этомъ нашемъ, столько

тогда блестящемъ, отдѣлѣ, показывать атласы Прохорова сильно интересовавшимся ими иностраннымъ археологамъ и на ихъ жадные вопросы объяснять многочисленныя, имъ неизвѣстныя, подробности нашей древней иконографіи, костюма, орнаментистики и т. д. Одинъ изъ лучшихъ французскихъ археологовъ, де-Линасъ, авторъ знаменитаго сочиненія: «Les origines de l'orfévrerie cloisonée и многихъ другихъ превосходныхъ сочиненій, съ большимъ почетомъ указываетъ на изданіе Прохорова въ своемъ критическомъ обзорѣ выставки 1867 года («Revue de l'art chrétien», Vol. X).

И дѣйствительно, журналъ Прохорова представлялъ крупный интересъ для всякаго, занимающагося древне-христіанскимъ, византійскимъ и русскимъ искуствомъ. Здѣсь было опубликовано множество важныхъ памятниковъ архитектуры, живописи, скульптуры и разныхъ художественныхъ производствъ, изъ числа предметовъ и рисунковъ, принадлежавшихъ къ составу древне-христіанскаго музея Академіи художествъ (между ними многіе привезены были, какъ указано выше, Севастьяновымъ съ Аѳона). Большинство ихъ никогда еще не было опубликовано и, значитъ, оставалось совершенно неизвѣстнымъ; другіе, хотя и были уже прежде изданы въ иностранныхъ книгахъ и атласахъ, но въ увражахъ рѣдкихъ и малодоступныхъ иногда даже ученымъ.

Въ двухъ первыхъ томахъ журнала Прохорова мы встрѣчаемъ слѣдующіе важнѣйшіе снимки и рисунки: миніатюры изъ парижскаго «Григорія Назіанзина», IX вѣка, изъ парижской Псалтыри X вѣка и парижскаго «Іоанна Златоуста» XI вѣка; рисунки изъ Четьи-Минеи (Menologium) императора Василія Македонянина, X вѣка, по рѣдчайшему урбинскому изданію 1727 года; большую миніатюру, съ костюмами и архитектурой, изъ новгородскаго «Пролога» XIV вѣка (собр. Имп. Публ. Библ.); огромное количество снимковъ съ аѳонскихъ фресокъ (по коллекціи прорисей Севастьянова); архитектурные снимки съ церквей Хиландарскаго, Иверскаго, и Ватопедскаго монастырей на Аѳонѣ (изъ той же коллекіи), церкви Іоанна Крестителя въ Аѳинахъ; орнаментаціи Кіево-Софійскаго собора; рисунки изъ «Книги Бытія», XVII вѣка, изъ древне-христіанскаго музея Академіи; орнаментальныя буквы изъ «Акаѳиста», 1591 г., Иверскаго монастыря на Аѳонѣ (изъ коллекціи Севастьянова); рисунки изъ «Царственной книги», по рукописи XVI вѣка, что̀ Синодальной Библіотекѣ; катапетазму (завѣсу), подаренную въ 1556 году Иваномъ Грознымъ Хиландарскому монастырю на Аѳонѣ (изъ коллекціи Севастьянова); византійскій ковчежецъ XI вѣка, изъ

Патріаршей Ризницы въ Москвѣ; богатое собраніе изображеній св. кн. Бориса и Глѣба по древнимъ русскимъ памятникамъ; столько же богатое собраніе изображеній Сошествія Св. Духа и Вознесенія; сверхъ того, цѣлый рядъ снимковъ изъ русскаго иконописнаго подлинника, никогда прежде не опубликованнаго.

Но Прохоровъ не ограничился однимъ только изданіемъ значительныхъ и интересныхъ памятниковъ древняго искуства. Въ своемъ журналѣ онъ явился также значительнымъ критикомъ. Въ разнообразныхъ своихъ монографіяхъ, такихъ, наприм., какъ трактатъ о формѣ и происхожденіи фелони и другихъ церковныхъ облаченій, или трактатъ о рипидахъ, или императорской ватиканской далматикѣ, Прохоровъ не только даетъ огромную массу рисунковъ всякаго рода памятниковъ античнаго и средневѣковаго времени, доказывающихъ истинную первоначальную форму каждаго изъ этихъ предметовъ, и далекіе, иногда какъ-будто немыслимые первообразы ихъ, но и разсматриваетъ мнѣнія прежнихъ писателей, причемъ часто указываетъ ихъ крупныя ошибки и невѣрныя опредѣленія, какъ относительно времени, такъ и относительно мѣста выполненія данныхъ памятниковъ древняго искуства. Въ этомъ Прохоровъ всего лучше доказываетъ неправду тѣхъ, которые хотѣли выставить его упрямымъ и фанатическимъ старообрядцемъ: онъ никогда не искалъ, подобно этимъ людямъ, придавать какъ можно больше древности предметамъ своего обожанія, или своихъ симпатій. Такія близорукія соображенія были всегда далеки отъ его мысли, и онъ съ неподкупною правдивостью искалъ вникать въ истинное значеніе и точнѣйшее распознаваніе созданій стараго искуства. Пусть кто-нибудь покажетъ фальшивыя, невѣрныя (и притомъ умышленныя) его опредѣленія; пусть кто-нибудь приведетъ примѣры того, что Прохоровъ хлопоталъ о томъ, какъ бы выставить этотъ или тотъ предметъ древности болѣе древнимъ, чѣмъ онъ на самомъ дѣлѣ есть. Ничего подобнаго никогда не бывало. Напротивъ, Прохоровъ поминутно приводимъ былъ, своимъ глубокимъ знаніемъ древности, къ тому, чтобы доказывать несостоятельность той древности, какую приписывали тому или другому предмету иностранные или наши художественные историки и археологи. «Вы говорите, что вотъ этотъ предметъ принадлежитъ X, XI, XII вѣку—говаривалъ онъ,—а я вамъ докажу, что онъ принадлежитъ эпохѣ на 400, 500, 600 позже», и доказывалъ это массою накопленныхъ примѣровъ и подробно-

стей. Какъ это похоже на пріемы старообрядческіе и раскольническіе!

Но, во всеобщемъ понятіи, Прохоровъ былъ уже разъ навсегда отмѣченъ «старообрядцемъ», «раскольникомъ», и противъ этого ничего уже нельзя было подѣлать. Ходили разсказы, что Прохоровъ прямо принадлежитъ къ одному изъ старообрядческихъ обществъ, даже состоитъ тамъ въ числѣ настоятелей и въ ризахъ служитъ у нихъ въ молельняхъ. Самъ Прохоровъ не разъ со смѣхомъ разсказывалъ мнѣ про эти слухи, и объяснялъ, что однимъ изъ очень «важныхъ» обвинительныхъ противъ него пунктовъ служитъ то, что онъ носитъ бороду постаринному, какъ на иныхъ иконописныхъ изображеніяхъ. Конечно, ко всему этому поводомъ являлось то, что Прохоровъ былъ дѣйствительно въ близкихъ сношеніяхъ съ нашими старообрядцами, особенно въ Старой Русѣ, такъ какъ получалъ отъ нихъ немало свѣдѣній и указаній, касавшихся русской старины и искуства, а иногда пріобрѣталъ отъ нихъ старинныя рукописи и печатныя книги, а также разнообразные предметы древняго нашего художественнаго производства. Онъ дѣйствительно былъ на столько близокъ со старообрядцами, что въ началѣ 60-хъ годовъ сочинилъ для нихъ адресъ, поднесенный ими Императору Александру II и начинавшійся словами: «Всемилостивѣйшій Государь! Въ Твоихъ новшествахъ слышится наша старина». Но, близкія сношенія со старообрядцами имѣли для Прохорова иногда и очень печальные результаты. Въ началѣ тѣхъ же 60-хъ годовъ, новгородскій вице-губернаторъ, графъ Чапскій, велѣлъ однажды схватить его, при самомъ пріѣздѣ его въ Старую Русу, и допросить «о цѣли его пріѣзда»; приэтомъ Прохоровъ нѣсколько дней просидѣлъ подъ арестомъ въ полицейской части. Въ тѣ времена, подобные аресты по «политическому подозрѣнію» со стороны губернскихъ властей были не въ рѣдкость: вспомнимъ арестъ Якушкина во Псковѣ и нѣкоторые другіе. Понятно, что при подобномъ настроеніи, и наиневиннѣйшій археологическій журналъ могъ служить поводомъ къ навѣтамъ и доносамъ усердныхъ людей.

Послѣ первыхъ двухъ годовъ изданія, для журнала Прохорова наступилъ большой антрактъ: мудрено было издавать журналъ, когда никто почти не хотѣлъ его знать, никто почти на него не подписывался. Надо правду сказать, Прохоровъ мало обладалъ писательскою способностью и вовсе не умѣлъ хоть нѣсколько завлекательно обставить предметъ свой и свои доводы; онъ мало

даже умѣлъ справляться съ внѣшнею формою своего текста: все, чтò онъ писалъ, выходило у него какъ-то отрывочно, неплавно, разбросанно. Но этотъ недостатокъ встрѣчается довольно часто, къ сожалѣнію, и у многихъ другихъ людей науки. Что дѣлать! Можно, кажется, въ такихъ случаяхъ, извинить несовершенство и неумѣлость внѣшности въ уваженіе важности сообщаемыхъ авторомъ свѣдѣній и соображеній. Но такого извиненія на долю Прохорова у насъ не выпало: журналъ его не шелъ, не взирая на свою полезность и значительность, такъ что, надорвавшись послѣдними своими средствами, Прохоровъ принужденъ былъ остановиться со своимъ изданіемъ въ апрѣлѣ 1865 года.

Однако онъ не потерялъ всегдашней своей энергіи и продолжалъ свои изслѣдованія и пристальныя изученія, какъ въ Петербургѣ, такъ и въ другихъ краяхъ Россіи, надъ древней нашей живописью, архитектурой, костюмомъ, утварью и разнообразнѣйшими предметами древней жизненной нашей обстановки. Матеріалъ росъ въ его папкахъ; ему всего тяжелѣе и тяжелѣе становилось не выносить на свѣтъ, во всеобщее извѣстіе, результатовъ накопленнаго знанія, и онъ сталъ хлопотать, какъ могъ, представлялъ академическому начальству, постоянному свидѣтелю его работъ, хотя бы въ стѣнахъ одного только древне-христіанскаго музея, о необходимости и пользѣ для нашихъ художниковъ изданія художественныхъ памятниковъ нашей старины. Наконецъ, ему удалось достигнуть желаемой цѣли: по ходатайству Великаго Князя Владиміра Александровича, тогда еще вице-президента Академіи художествъ, Прохорову стала отпускаться изъ суммъ Государственнаго Казначейства небольшая сумма, въ видѣ субсидіи для его изданія. Журналъ его, вслѣдствіе этого, возобновился съ начала 1871 года. Но теперь онъ сталъ появляться въ видѣ двухъ отдѣльныхъ ежемѣсячныхъ изданій: одно изъ нихъ сохранило прежнее заглавіе, «Христіанскія древности и археологія», а другое стало называться «Русскія древности». Но оба эти изданія не имѣли того успѣха, на какой имѣли право и какой имъ былъ необходимъ для возможности существованія: перваго вышло всего только четыре тома (годы: 1871, 1872, 1875, 1877), втораго только два (годы: 1871 и 1876)—и затѣмъ изданія уже вовсе прекратились. Но даже и въ этихъ немногихъ томахъ, Прохоровъ успѣлъ публиковать много необыкновенно цѣннаго матеріала. Семидесятые годы настоящаго столѣтія были періодомъ самыхъ значительныхъ работъ Прохорова, и то, чтò въ это время онъ издалъ, навсегда останется важнымъ для

науки о русскомъ искуствѣ и древности. Онъ въ эти годы (быть можетъ, отчасти также вслѣдствіе моихъ ревностныхъ настояній) оставилъ на время частные, детальные вопросы русской археологіи, и весь предался крупнымъ задачамъ, къ которымъ такъ давно былъ подготовленъ. Въ концѣ 60-хъ и въ началѣ 70-хъ годовъ, я очень часто указывалъ ему на вредъ разбрасываться по мелочамъ и на необходимость для него сосредоточиться, наконецъ, на нѣсколькихъ болѣе крупныхъ вопросахъ и изданіяхъ. Онъ меня послушался, тѣмъ болѣе, что и самъ давно къ тому стремился, только все еще не рѣшался. Плодами же новаго, принятаго имъ, направленія было нѣсколько монографій, въ которыхъ выказались всѣ обширныя знанія и громадные матеріалы, долгими годами накопленные у Прохорова.

Однимъ изъ этихъ многозначительныхъ трудовъ явилась монографія о церкви св. Георгія въ Рюриковой Староладожской крѣпости. Это сочиненіе печаталось по частямъ въ «Христіанскихъ древностяхъ» въ теченіе 1871 года и составило подъ-конецъ большой томъ, съ обширнымъ атласомъ рисунковъ, гдѣ представлены внѣшній видъ и вся архитектура церкви, снаружи и внутри, главную же роль играютъ многозначительныя древнія фрески, XII вѣка, никогда еще не изданныя, но въ высшей степени важныя для древнѣйшаго періода нашего искуства. «Многіе замѣчательные памятники въ Россіи—говоритъ въ своемъ вступленіи Прохоровъ—которые, по своей древности и историческому значенію, заслуживаютъ обстоятельнаго изслѣдованія, остаются забытыми, въ полномъ пренебреженіи; время и невѣжество истребляютъ ихъ безслѣдно для потомства и науки. Къ числу такихъ важныхъ памятниковъ, безспорно, принадлежитъ Рюриковская крѣпость въ Старой Ладогѣ.... Но самый важный интересъ для насъ въ Ладожской церкви—это остатки стѣнной иконописи, или фресокъ начала XII вѣка, часть которыхъ случайно уцѣлѣла отъ невѣжественныхъ истребленій. По своей неиспорченности, онѣ могутъ быть названы первыми фресками въ Россіи. Единственныя фрески, которыя старше ладожскихъ—кіево-софійскія, которыя, такъ же, какъ и ладожскія, были заштукатурены и потомъ уже, по снятіи штукатурки, открыты; но, къ сожалѣнію, послѣ открытія ихъ, онѣ были «исправлены» (при императорѣ Николаѣ), а иныя вовсе переписаны [1]). Такимъ образомъ,

[1]) Прохоровъ всегда горько жаловался на невѣжественныя поправки, переписки и приписки въ кіевскихъ фрескахъ, измѣнившія и обезобразившія ихъ, а также на неудовлетворительное изданіе ихъ, въ 60-хъ годахъ, подъ небрежнымъ и поверхностнымъ наблюденіемъ академика

этотъ первый памятникъ нашего христіанскаго искуства въ Россіи утратилъ то археологическое значеніе, какое онъ могъ бы имѣть, если бы драгоцѣнность эта была не тронута. И потому-то староладожскія фрески могутъ считаться важнѣйшимъ неиспорченнымъ памятникомъ древне-русскаго искуства.... Въ 1849 году, во время исправленія старо-ладожской церкви, множество фресокъ, а также множество вырѣзанныхъ, или нацарапанныхъ на стѣнахъ надписей, погибло самымъ варварскимъ образомъ: топорами и ломами разбили почти всѣ эти фрески, и свалили эту драгоцѣнность, какъ негодный мусоръ, въ одну изъ полуразвалившихся башенъ крѣпости. Около трехъ недѣль, съ моими помощниками, рылся я въ этомъ мусорѣ, выбралъ изъ него всѣ мелкіе кусочки разбитыхъ фресокъ, которыхъ набралось нѣсколько ящиковъ. Мнѣ хотѣлось подобрать и составить изъ нихъ что-нибудь цѣлое; но всѣ усилія оказались почти безполезными, и мнѣ удалось собрать только нѣкоторыя ничтожныя части цѣлаго, которыя я скрѣпилъ гипсомъ въ плоскихъ ящикахъ и подарилъ музею древне-русскаго искуства... По счастью, въ куполѣ, по случайнымъ обстоятельствамъ, фрески остались нетронутыми... Я ихъ очистилъ съ большимъ тщаніемъ, и потомъ сдѣлалъ рисунки красками (въ настоящую величину). Не смотря на свою 700-лѣтнюю древность, нѣкоторыя изъ фресокъ такъ свѣжи, какъ-будто недавно написаны». Въ этихъ рисункахъ заключаются изображенія: Бога-Отца въ славѣ, Страшнаго Суда, пророковъ, апостоловъ, множества святыхъ (мужчинъ и женщинъ), св. Георгія верхомъ, освобождающаго отъ змія св. царицу Александру; наконецъ, здѣсь же является масса интереснѣйшей орнаментаціи.

Другая монографія Прохорова была—исторія древней русской архитектуры, которую онъ печаталъ подъ скромнымъ и слишкомъ незначительнымъ заглавіемъ: «Матеріалы при изслѣдованіи исторіи архитектуры въ Россіи». Въ своихъ «Древностяхъ» за 1872 годъ, онъ издалъ памятники кіевской и новгородско-псковской архитектуры, въ 1875 году — памятники кіевской и суздальско-владимірской архитектуры; наконецъ, въ 1877 году,—архитектуры московской. Но такъ какъ, изъ числа памятниковъ древнѣйшаго періода, большинство или вовсе не сохранилось, или они искалѣчены передѣлками и пристройками, то, для настоящаго знакомства съ созданіями этихъ періодовъ, Прохоровъ, по моему совѣту, прибѣгнулъ къ изображеніямъ въ древнихъ рукописяхъ. Мы оба вмѣстѣ адресовались къ

Срезневскаго (См. объ этомъ статью Прохорова по поводу кіевскаго археологическаго съѣзда, въ «Христіанскихъ Древностяхъ» 1875 года, стр. 10).

Л. И. Бутовскому, тогдашнему директору Строгановской школы техническаго рисованія въ Москвѣ, и онъ поручилъ воспитанникамъ этой школы скопировать для изданія Прохорова церкви изъ «Святославова Сборника» (въ Синодальной Библіотекѣ), изъ «Добрилова Евангелія» 1270 г. (въ Румянц. музеѣ) и изъ другихъ рукописей; въ петербургской же Публичной Библіотекѣ, Прохоровъ, со своими помощниками, скопировалъ изъ рукописей множество изображеній древнихъ русскихъ церквей. Что касается уцѣлѣвшихъ до сихъ поръ древнихъ нашихъ храмовъ, онъ предпринималъ нѣсколько разъ путешествія по Россіи и составилъ богатый атласъ превосходно и точно снятыхъ образцовъ русской архитектуры и архитектурной орнаментистики допетровскаго времени. Текстъ Прохорова полонъ важныхъ и вѣскихъ соображеній по этому предмету. Это—до сихъ поръ единственная исторія нашей національной архитектуры, и, какъ бы ни разрослась впослѣдствіи наша художественная наука, монографія Прохорова останется навсегда почетнымъ памятникомъ знанія и изслѣдованій нашего времени.

Третья монографія Прохорова, это—его исторія русскаго костюма, напечатанная опять-таки подъ слишкомъ скромнымъ заглавіемъ: «Матеріалы для исторіи русскихъ одеждъ». Въ то самое время, когда я убѣждалъ Прохорова напечатать свое обозрѣніе исторіи русской архитектуры по памятникамъ, я старался убѣдить его также и въ необходимости издать подобное же обозрѣніе исторіи русскаго костюма. Я указывалъ ему на крайнюю нужду у насъ подобнаго изданія и для художниковъ, и для ученыхъ, и для литераторовъ, и для всѣхъ вообще образованныхъ людей, такъ какъ у насъ до того времени ровно ничего почти не было въ этомъ родѣ (а что̀ и было, то крайне неудовлетворительно), а между тѣмъ у Прохорова было уже нако̀плено значительное количество превосходнаго матеріала, и самъ же онъ много разъ заявлялъ печатно о намѣреніи предпринять такое изданіе, только все не рѣшался. Наконецъ, въ 1871 году, онъ за это дѣло принялся, и въ двухъ томахъ своихъ «Русскихъ древностей» (1871 и 1876 гг.) издалъ монографію о русскомъ костюмѣ, занимающую одно изъ самыхъ крупныхъ мѣстъ въ нашей художественно-археологической литературѣ. Съ 1881 года начало выходить это же самое изданіе отдѣльными, самостоятельными выпусками, въ значительно пополненномъ и расширенномъ видѣ, съ прибавленіемъ многихъ новыхъ отдѣловъ. Но

Прохоровъ умеръ, не доведя изданіе до конца [1]). Сочиненіе это заключаетъ въ себѣ, правда, извѣстные недостатки, изъ коихъ главный — причисленіе къ «русскимъ» одеждамъ и украшеніямъ нѣкоторыхъ такихъ предметовъ, которые не могутъ считаться собственно русскими: сюда относятся костюмы скиѳовъ на знаменитыхъ эрмитажныхъ золотыхъ и серебряныхъ вазахъ; части костюма, золотыя и серебряныя украшенія, найденныя въ раскопкахъ профессоромъ Самоквасовымъ и другими изслѣдователями; костюмы, изображенные на «музыкантахъ и плясунахъ» извѣстныхъ кіевскихъ фресокъ, и нѣкоторые другіе [2]). Тѣмъ не менѣе, изданіе это должно считаться истинно капитальнымъ вкладомъ въ нашу историческую и художественную литературу. Сюда вошла цѣлая масса рисунковъ, почерпнутыхъ изъ древнихъ нашихъ рукописей, церковныхъ фресокъ (многія старинныя, малоизвѣстныя или вовсе неизвѣстныя, новгородскія и псковскія фрески Прохоровъ ѣздилъ нарочно изслѣдовать вновь, и приэтомъ сдѣлалъ множество важнѣйшихъ открытій, особливо въ новгородской Нередицкой церкви). Сверхъ того, Прохоровъ съ большимъ мастерствомъ и успѣхомъ воспользовался моимъ указаніемъ на то, что богатымъ матеріаломъ для исторіи русскаго костюма могутъ служить заглавныя буквы въ древнихъ нашихъ рукописяхъ. Онъ напечаталъ у себя, въ первой своей статьѣ («Русскія древности» за 1871 годъ), съ превосходными объясненіями, разныя переданныя ему мною русскія заглавныя буквы XII, XIII и XIV вѣка (изъ моего тогда уже изготовлявшагося атласа къ сочиненію: «Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ»). Матеріалъ, сообщенный Прохоровымъ въ его монографіи, представляетъ необыкновенное богатство содержанія; выборъ—въ большинствѣ случаевъ мастерской и превосходный, между тѣмъ какъ текстъ содержитъ такія объясненія и указанія, которыя могли идти только отъ дѣйствительнаго знатока, много лѣтъ своей жизни употребившаго на пристальное изслѣдованіе своего предмета. Одно изъ главныхъ достоинствъ сочиненія Прохорова, это—сравненіе древняго костюма, по рукописямъ, фрескамъ и другимъ памятникамъ, съ тѣми подробностями костюма, которыя до

---

[1]) Сынъ В. А. Прохорова, Александръ Васильевичъ, замѣстившій своего отца въ завѣдываніи древне-христіанскимъ музеемъ, продолжалъ изданіе «Матеріаловъ по исторіи русскихъ одеждъ», и издалъ, по матеріаламъ, заготовленнымъ еще В. А. Прохоровымъ, «Мебель», «Головные уборы», «Утварь» и проч. (1884).

[2]) Замѣтки о всѣхъ подобныхъ неправильныхъ пріуроченіяхъ я изложилъ въ подробномъ критическомъ разборѣ книги Прохорова, напечатанномъ въ «Журн. минист. народн. просвѣщенія» 1882, т. 219.

сихъ поръ уцѣлѣли въ употребленіи русскаго народа въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ нашего отечества (наприм. сравненіе костюма «Дѣвы» въ зодіакѣ «Святославова Сборника» съ нынѣшнимъ малороссійскимъ костюмомъ; мѣховой шапки князя Святослава съ нынѣшними финскими; нынѣшней малороссійской паневы съ узоромъ въ шахматъ — съ древне-греческими и малоазіятскими женскими платьями, и т. д.). Сверхъ того, Прохоровъ издалъ въ своихъ «Матеріалахъ» цѣлую массу древне-русскихъ шелковыхъ и иныхъ матерій, собранныхъ имъ изъ всѣхъ опубликованныхъ до сихъ поръ раскопокъ въ предѣлахъ Русской Имперіи: это великолѣпное собраніе являлось тутъ въ первый разъ въ свѣтъ въ такомъ богатствѣ и значительности. Въ общемъ, эта исторія русскаго костюма есть изданіе въ высшей степени важное и значительное.

Но пока шли всѣ работы по устройству и распространенію музея, по приготовленію и изданію журнала, Прохоровъ приносилъ нашему обществу еще и много другой пользы—пользы чисто-практической. Такъ онъ постоянно сочинялъ, съ 1860 года, по приглашенію театральной дирекціи, рисунки костюмовъ для постановки на сценѣ русскихъ разныхъ театральныхъ пьесъ, драмъ и оперъ. Къ числу особенно замѣчательныхъ надо отнести постановку «Жизни за царя» [1]), «Нижегородцевъ», драмы Пушкина «Борисъ Годуновъ» при полной, въ первый разъ, постановкѣ ея на сценѣ, и т. д. Но когда, въ 1865 году, была поставлена на петербургскомъ Маріинскомъ театрѣ «Рогнѣда» Сѣрова, то Прохоровъ произвелъ на всю нашу публику такое сильное впечатлѣніе, что Костомаровъ счелъ нужнымъ дать отчетъ о постановкѣ въ 1-мъ томѣ «Вѣстника Европы» (только-что начавшаго выходить съ марта 1866 года). Для этого онъ обратился ко мнѣ. По его желанію, я написалъ статью, въ которой указалъ всѣ, по моему мнѣнію, важныя достоинства русскихъ костюмовъ Прохорова, являвшихся у насъ на театрѣ еще въ первый разъ съ такою вѣрностью, но указалъ также и на невѣрность нѣкоторыхъ выдуманныхъ, небывалыхъ костюмовъ. Костомаровъ напечаталъ при моей статьѣ обширное примѣчаніе, гдѣ, соглашаясь съ моимъ отзывомъ, указывалъ на заслугу Прохорова, особенно имѣя въ виду полную неразработанность пред-

---

[1]) Это было въ 1864 году. Сочиняя свои костюмы, Прохоровъ придумалъ, между прочимъ, дать «Ванѣ» вышитую рубашку съ тѣми самыми необыкновенно изящными и богатыми красными узорами вышитыми на спинѣ и на груди, какіе находились на очень старинной рубашкѣ, присланной въ даръ Географическому Обществу горнымъ офицеромъ Дм. Вас. Кларкомъ, изъ Барнаула, и полученной отъ старообрядцевъ, давно тамъ поселенныхъ.

мета, полное отсутствіе сочиненій о русскомъ костюмѣ, и необходимость для Прохорова адресоваться, вмѣсто книгъ и атласовъ, прямо къ древнимъ памятникамъ искуства. Костомаровъ оканчивалъ словами: «Намъ важно то, что театральное представленіе это поставлено такъ, что можетъ быть предметомъ ученаго обсужденія».

Послѣднею значительною работою Прохорова была небольшая по объему, но важная по содержанію, брошюра: «Болгарскія раскопки близъ Эски-Загры», напечатанная въ 1880 году. Здѣсь рѣчь шла о замѣчательномъ собраніи древнихъ вещей, случайно отрытыхъ однимъ офицеромъ русскаго войска въ Болгаріи, поручикомъ Н. П. Кляузовымъ въ селеніи Долбаки, близъ Эски-Загры, въ одной каменной могилѣ. Тутъ найдены были бронзовыя латы, желѣзныя кольчуги, копья, глиняные и металлическіе сосуды, разныя украшенія. Особенно важно было одно большое украшеніе, въ видѣ оригинальнаго, нигдѣ и никогда еще до сихъ поръ невиданнаго нагрудника, изъ чистаго золота, съ вытисненными на немъ орнаментальными фигурами и львиными головами. Эту необычайную находку предлагали купить для Эрмитажа. Графъ С. Г. Строгановъ, предсѣдатель Археологической Коммиссіи, отвергнулъ предложеніе, сказавъ: «Для насъ это не нужно». Но англичане нашли это для себя «очень нужнымъ», и эски-загрскій кладъ составляетъ теперь одно изъ достопримѣчательнѣйшихъ украшеній знаменитаго Кенсингтонскаго музея въ Лондонѣ. Когда кладъ этотъ такъ оскорбительно, такъ постыдно, ускользалъ отъ русскихъ коллекцій, вслѣдствіе одного только каприза начальника археологическаго учрежденія, Прохоровъ былъ внѣ себя отъ негодованія и досады. Ему хотѣлось хоть сохранить память о томъ, чего мы лишаемся, и онъ напечаталъ въ особой, изданной имъ на собственный его счетъ, брошюрѣ, прекрасные рисунки, въ краскахъ, всего клада, а въ небольшомъ текстѣ указалъ на крупное значеніе найденныхъ въ Эски-Загрѣ предметовъ, причемъ, на основаніи сравнительныхъ рисунковъ, доказывалъ родство ихъ орнаментистики съ орнаментистикой разныхъ художественныхъ предметовъ скиѳскихъ, древне-персидскихъ, древне-греческихъ и иныхъ. Въ своемъ текстѣ, Прохоровъ говорилъ: «Мнѣ кажется, что эта находка болѣе для насъ важна, чѣмъ съ перваго взгляда. Это— первая подобная находка въ древне-славянскихъ земляхъ. Между найденными предметами являются такіе, которыхъ прежде въ могилахъ не находили (золотой нагрудникъ). Можетъ быть—и въ

этомъ нельзя сомнѣваться—здѣсь со временемъ найдутся десятки, сотни такихъ могилъ, съ подобными предметами, и даже съ болѣе разнообразными, болѣе богатыми и болѣе опредѣленными признаками того или другаго періода, которые разъяснятъ намъ теперь кажущуюся, не совсѣмъ понятную, эту первую находку. Можетъ быть, найдутся и такіе предметы, которые пояснятъ намъ многіе пробѣлы доисторической жизни и ея обстановки древнихъ славянъ, и докажутъ, что они съ незапамятныхъ временъ населяли эти земли (Балканскій полуостровъ)». Вотъ какую важность приписывалъ Прохоровъ отвергнутой у насъ эски-загрской находкѣ, вотъ какіе широкіе горизонты обѣщала она ему въ будущемъ! Но, разумѣется, никто его не послушался, никто почти даже и не читалъ его брошюры, не смотрѣлъ его рисунковъ, стоившихъ ему кровныхъ, бѣдныхъ грошей.

Послѣдніе два года своей жизни Прохоровъ провелъ въ приготовленіяхъ къ продолженію своего пополненнаго и обновленнаго изданія: «Матеріалы по исторіи русскихъ одеждъ», которое обѣщало сдѣлаться чѣмъ-то въ родѣ русской «Kostümkunde» знаменитаго Вейса, т. е. собраніемъ всѣхъ предметовъ быта и обстановки русской жизни, по памятникамъ. Но давно гнѣздившійся внутри Прохорова недугъ сталъ, съ начала 80-хъ годовъ, все болѣе и болѣе усиливаться, такъ что весь 1881 и часть 1882 года Прохоровъ провелъ въ почти непрерывавшихся мученіяхъ. Онъ скончался 28 іюня 1882 года, на дачѣ въ Старомъ Петергофѣ (куда былъ перевезенъ съ большимъ трудомъ въ началѣ весны), отъ паралича сердца и легкихъ. Похороненъ онъ въ Петербургѣ, на Смоленскомъ кладбищѣ.

Кончая свою статью, я не могу не спросить еще новый разъ: неужели разсказанные здѣсь факты изъ жизни Прохорова не доказываютъ ложности установившагося мнѣнія о немъ, неужели они не доказываютъ, что это былъ человѣкъ, много сдѣлавшій для русскаго знанія и принесшій много глубочайшей пользы русской наукѣ и русскому искуству? Его судьба должна была бы, кажется, быть у насъ совсѣмъ иною, чѣмъ это случилось.



Рисунки, приложенные къ настоящему выпуску.

1. **«Погребеніе мученицы-христіанки въ катакомбахъ», снимокъ съ картины А. А. Попова.** — Картина эта переноситъ насъ въ первые вѣка христіанства, въ одно изъ тѣхъ подземельевъ, которыми были изрыты всѣ пригороды древняго Рима, и гдѣ, въ узкихъ корридорахъ и тѣсныхъ криптахъ, укрывалась и крѣпла вѣра въ Божественнаго Искупителя міра. Тогда какъ тамъ, наверху, античная цивилизація доживала свои послѣднія времена въ разгулѣ чувственности и безвѣрія, здѣсь, во мракѣ пещеръ, выростали сѣмена новой религіи, долженствовавшей широко разлить по лицу земному свѣтъ истины. Сюда, въ эти подземелья, спасались послѣдователи Христа во время воздвигавшихся на нихъ гоненій; здѣсь держали они свои братскія собранія для общей молитвы и общенія съ Сыномъ Божіемъ въ таинствѣ евхаристіи; здѣсь хоронили они своихъ покойниковъ, мирно усопшихъ въ надеждѣ воскресенія, или замученныхъ за твердость въ вѣрѣ гонителями. Римскія катакомбы, даже въ настоящемъ своемъ видѣ, даже лишившіяся большинства памятниковъ первохристіанской эпохи, производятъ сильное впечатлѣніе на всякаго, кому приводится посѣщать ихъ. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго, что онѣ воодушевили молодаго художника, А. А. Попова, который, въ бытность свою въ Римѣ, вѣроятно не разъ посѣщалъ эти подземныя капеллы и переходы, столь дорогіе каждому христіанину по связаннымъ съ ними историческимъ воспоминаніямъ. Онъ живо представилъ себѣ одну изъ происходившихъ здѣсь нѣкогда сценъ—погребеніе молодой христіанки, стяжавшей пальму мученичества либо на аренѣ Колизея, либо въ застѣнкѣ императорскаго суда. Эту сцену онъ воспроизвелъ въ картинѣ значительнаго размѣра, хотя и не безупречной въ отношеніи силы красокъ, выработанности рисунка и вообще исполненія, но за то прочувствованно задуманной, прекрасно компонованной, оживленной неподдѣльною экспрессивностью и согласной даже въ мелочахъ съ данными христіанской археологіи. Картина эта была однимъ изъ украшеній академической выставки нынѣшняго года и пріобрѣтена Академіею на счетъ средствъ, Высочайше пожалованныхъ на покупку художественныхъ произведеній для провинціальныхъ музеевъ. Въ какой именно музей она поступитъ—пока неизвѣстно, такъ какъ распредѣленіе всѣхъ пріобрѣтенныхъ съ выставки картинъ по музеямъ еще не состоялось.

Въ заключеніе замѣтки объ этой картинѣ, приведемъ вкратцѣ біографическія свѣдѣнія объ ея авторѣ. Александръ Андреевичъ Поповъ родился въ Рыбинскомъ уѣздѣ Ярославской губерніи, 15 февраля 1852 г. Отецъ его, сельскій священникъ, хотѣлъ пустить его по той же дорогѣ, по которой шелъ самъ, и въ этихъ видахъ опредѣлилъ его въ Ярославское духовное училище. Отсюда юноша, въ 1868 г., перешелъ въ семинарію Ярославской епархіи, но пробылъ въ этомъ заведеніи недолго, и по окончаніи курса въ среднемъ его отдѣленіи, въ 1872 г., былъ уволенъ для поступленія въ ученики Академіи художествъ, куда тянула его любовь къ искуству и жажда получить артистическое образованіе. Не смотря на матеріальную нужду, съ которою приходилось ему бо-

роться въ Петербургѣ, Поповъ занимался въ Академіи весьма усердно, и во время пребыванія своего въ ней получилъ двѣ малыя серебряныя медали (въ 1875 г.) и двѣ большія такія же медали (въ 1876 г.) за рисунки и этюды съ натуры. По окончаніи же академическаго образованія, въ 1879 г., онъ былъ удостоенъ званія художника 1-го класса и большой золотой медали, присужденной ему за исполненную по программѣ картину: «Христосъ и блудница». Вслѣдъ затѣмъ онъ былъ командированъ на казенный счетъ въ чужіе края, для дальнѣйшаго своего совершенствованія, посѣтилъ Дрезденъ, Вѣну, Мюнхенъ и нѣкоторые другіе города Германіи и Австріи, изучая образцовыя произведенія живописи въ тамошнихъ музеяхъ, около шести мѣсяцевъ занимался въ Парижѣ въ мастерской Бонна̀ и потомъ довольно долго жилъ въ Римѣ, гдѣ, между прочимъ, написалъ и картину: «Погребеніе мученицы». Изъ путешествія онъ возвратился въ Петербургъ только въ началѣ текущаго года, вскорѣ послѣ чего, по предложенію дирекціи Одесскаго общества любителей искуствъ и по рекомендаціи Академіи, занялъ должность наставника въ рисовальной школѣ этого общества.

2. **«Амуръ, развязывающій поясъ Венерѣ», гравюра О. А. Кочетовой съ картины Дж. Рейнольдса.** — Оригиналъ этого эстампа находится въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ числѣ немногихъ, собранныхъ въ немъ, образцовъ англійской живописи. Онъ принадлежитъ кисти знаменитаго сэра Джошуи Рейнольдса (1723—1572), перваго королевскаго живописца при Георгѣ III и президента Лондонской академіи художествъ. Названіе, данное этой картинѣ въ эрмитажномъ каталогѣ (см. Кат. карт. галереи, т. III, № 1390), не совсѣмъ правильно, такъ какъ изображенную на ней женщину трудно признать за богиню любви; къ тому же, эта картина есть ничто иное, какъ повтореніе, съ очень небольшими измѣненіями, произведенія Рейнольдса, написаннаго имъ для лорда Керисфутскаго и составляющаго теперь собственность Лондонской Національной галереи, гдѣ оно называется: «Змѣя въ травѣ» (The Snake in the Grass). Какъ въ лондонскомъ экземплярѣ, такъ и въ петербургскомъ, мы видимъ предъ собою молодую красавицу, въ бѣлой одеждѣ, съ голубымъ поясомъ, полулежащую среди пейзажа, подъ сѣнью алой драпировки, и стыдливо, но съ плутоватою улыбкою, прикрывающую себѣ лицо правою рукою; малютка-Амуръ старается развязать ея поясъ. Эрмитажная картина, оставшаяся невполнѣ оконченною, пріобрѣтена Императрицею Екатериною II, которая вообще высоко цѣнила талантъ англійскаго мастера и дѣлала ему заказы. Для сравненія обоихъ произведеній Рейнольдса, могутъ служить предлагаемый нами эстампъ и гравюра Шевошѐ, исполненная по лондонскому экземпляру и помѣщенная въ сочиненіи Ш. Блана, стр. 13. Объ исполнительницѣ этого эстампа, Ольгѣ Акимовнѣ Кочетовой, читатели найдутъ свѣдѣнія во II томѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ», стр. 234, сообщенныя нами по случаю изданія ея офорта съ картины В. И. Якобія: «Парижскій тряпичникъ».

3. **«Дарьяльское ущелье», снимокъ съ рисунка Л. Ф. Лагоріо.** — Въ третьемъ выпускѣ своего журнала за текущій годъ, мы представили вниманію читателей снимокъ съ акварельнаго рисунка нашего заслуженнаго пейзажиста, профессора Л. Ф. Лагоріо, и краткую замѣтку о немъ и о характерѣ его дарованія. Прилагаемъ къ настоящей книжкѣ такой же фототипическій снимокъ съ другаго, нарочно для насъ исполненнаго (сепіею и нейтральтинтомъ), рисунка, въ которомъ талантъ г. Лагоріо выказывается съ иной стороны. Въ первомъ рисункѣ, онъ является отличнымъ истолкователемъ эффектовъ спокойной морской поверхности

и ласкающаго взоръ утренняго освѣщенія; во второмъ—онъ раскрываетъ предъ зрителемъ величественно-суровую картину горъ, ушедшихъ къ небу снѣжными вершинами, которыя проглядываютъ между несущимися по нимъ густыми тучами, и быстрой горной рѣки, бурливо и пѣнисто мчащейся по загроможденному камнями ложу. Въ обоихъ произведеніяхъ—бездна поэзіи и вмѣстѣ съ тѣмъ правды. Искусно воспроизведенный въ нашей фототипіи г. Штейномъ видъ Дарьяльскаго ущелья составляетъ плодъ воспоминаній г. Лагоріо о любимомъ имъ и неоднократно посѣщенномъ Кавказѣ.

4. **«Визитъ соболѣзнованія», снимокъ съ картины Ж. Гупиля.**—Къ молодой дамѣ временъ французской директоріи явился молодой человѣкъ засвидѣтельствовать свое соболѣзнованіе по случаю смерти ея мужа. Онъ почтительно цѣлуетъ руку вдовы, поднявшейся со стула, на которомъ она сидѣла, занимась вышиваньемъ по канвѣ. На ея лицѣ и во всей ея позѣ рисуются сознаніе собственнаго достоинства и сдержанность чувства, точно такъ же, какъ фигура ея гостя выражаетъ этикетную почтительность и сдержанность; но по тонкому оттѣнку въ экспрессіи физіономій и по нѣкоторымъ другимъ признакамъ, можно догадаться, что, подъ маскою наружнаго холода, оба дѣйствующія лица скрываютъ волнующее ихъ теплое чувство. Онъ, видимо, давно любитъ эту особу, и она къ нему далеко не равнодушна: между ними сейчасъ же произошло бы объясненіе во взаимной страсти, если бы не мѣшалъ тому долгъ приличія. Пройдетъ срокъ траура, и молодая вдова съ восторгомъ назоветъ своимъ мужемъ нынѣшняго церемоннаго посѣтителя своего. Отношеніе, существующее между обоими, отлично знаетъ молоденькая субретка, впустившая гостя къ своей госпожѣ и съ любопытствомъ наблюдающая сцену изъ-за несовсѣмъ притворенной двери. Таковъ сюжетъ граціозной, превосходно нарисованной и съ большимъ вкусомъ написанной картины французскаго живописца Жюля Гуниля, приложенной въ фототипическомъ снимкѣ къ настоящему выпуску нашего журнала. Этотъ художникъ, умершій весною 1883 г., всего 43-хъ лѣтъ отъ роду, стоялъ въ ряду выдающихся жанристовъ французской школы. Ученикъ Ари-Шеффера, онъ впервые предсталъ на судъ публики съ своими произведеніеми въ 1857 г., съ той поры постепенно завоевывалъ себѣ большую и большую извѣстность. Лучшими его картинами считаются: «Для бѣдныхъ», «У церковныхъ дверей», «Провинціальная новость» (эпизодъ изъ франко-германской войны), «Молодой гражданинъ V года Революціи», «Сцена изъ 1795 года». Въ послѣдніе годы своей дѣятельности, онъ бралъ сюжеты для своихъ работъ преимущественно изъ временемъ директоріи и имперіи. Картина: «Визитъ соболѣзнованія» написана имъ въ 1878 году.

5. **«Мальчикъ-скульпторъ», снимокъ со статуи Ѳ. Ѳ. Каменскаго.**—Только-что названному художнику неоспоримо принадлежитъ видное мѣсто въ новѣйшей исторіи русской скульптуры, какъ одному изъ первыхъ въ ряду нашихъ ваятелей, порвавшихъ связь съ псевдоклассицизмомъ и начавшихъ держаться въ своемъ творчествѣ реалистическаго и народнаго направленія, не вдаваясь однако въ рабское подражаніе натурѣ, но схватывая изъ нея простыя, характерныя, живыя и въ то же время граціозныя и пластическія черты. Къ сожалѣнію, онъ произвелъ очень не много работъ и рано бросилъ искуство, которое блестящимъ образомъ выказывало его артистическое призваніе и обѣщало ему громкую извѣстность. Ѳедоръ Ѳедоровичъ Каменскій родился въ 1848 г., воспитывался въ Академіи художествъ, гдѣ ближайшимъ его наставникомъ въ дѣлѣ скульптуры былъ

высоко-талантливый Н. С. Пименовъ. Подъ руководствомъ такого професора, молодой ваятель развивался съ рѣдкою быстротою и послѣдовательностью. Получивъ нѣсколько обычныхъ ученическихъ наградъ за свои успѣхи въ классахъ Академіи, онъ конкурировалъ въ 1858—1859 гг. на малую золотую медаль и заслужилъ ее исполненіемъ програмы: вылѣпить барельефъ на тэму: «Цинцинату приносятъ извѣстіе объ избраніи его въ диктаторы». Въ слѣдующемъ, 1860 году, досталась ему и большая медаль, за вылѣпленный, также по конкурсной задачѣ, барельефъ: «Возвращеніе Регула въ Карѳагенъ». Обѣ эти работы, по необходимости, еще не отличались самостоятельностью взгляда художника и подчинялись условіямъ академической школы, хотя и въ нихъ до нѣкоторой степени обнаруживалось стремленіе къ реализму. Совсѣмъ въ иномъ свѣтѣ выказался талантъ Каменскаго тогда, когда онъ, вылѣпивъ (въ 1862 г.) прекрасные, очень схожіе бюсты Ѳ. Бруни и Т. Шевченко и будучи отправленъ въ чужіе края въ качествѣ пенсіонера Академіи, прислалъ оттуда своего «Мальчика-скульптора»— прелестную фигуру, столь незатѣйливую во всѣхъ отношеніяхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ чрезвычайно красивую по позѣ и движенію, столь натуральную и вмѣстѣ изящную, столь русскую и по типу лица, и по костюму, и по всѣмъ подробностямъ. Это произведеніе обратило на молодаго ваятеля-реалиста вниманіе не только знатоковъ искуства, но и массы публики. Высѣченный изъ мрамора экземпляръ «Мальчика-скульптора» былъ пріобрѣтенъ Императоромъ для Эрмитажа, гипсовый его слѣпокъ поступилъ въ галерею Академію, а значительное число такихъ же слѣпковъ разошлось между частными лицами. Послѣ этой работы, Каменскій, поселившись во Флоренціи, только дважды являлся съ новыми своими произведеніями на нашихъ выставкахъ: имъ были лишь присланы въ 1868 году группа: «Вдова съ ребенкомъ», за которую онъ получилъ тогда же званіе академика, и въ 1869 г. другая группа: «Первый шагъ»,—обѣ полныя правды, чувства и граціи. Но «Первый шагъ» былъ едва ли не послѣднимъ вообще созданіемъ Каменскаго. Вскорѣ его постигло большое несчастіе—потеря любимой жены. Оно заставило его искать утѣшенія въ далекой странѣ, среди другаго строя жизни, въ другомъ кругѣ идей и труда. Онъ бросилъ Европу, уѣхалъ въ С. Америку и тамъ, какъ слышно, совершенно пересталъ заниматься скульптурой.

ПОПРАВКА.

Приложивъ ко 2-му выпуску «Вѣстника изящн. искуствъ» рисунокъ: «Гимнъ пиѳагорейцевъ восходящему солнцу», мы сказали, въ замѣткѣ по поводу этого эстампа, что въ немъ воспроизведена картина Ѳ. А. Бронникова, написанная въ 1869 г. и украшавшая годичную выставку Академіи художествъ 1870 года. При этомъ мы впали въ маленькую ошибку, которую считаемъ необходимымъ исправить. Дѣло въ томъ, что г. Бронниковъ написалъ не одну, а двѣ картины на тэму: «Гимнъ пиѳагорейцевъ». Первоначальная картина, исполненная въ Римѣ дѣйствительно въ 1869 г. и бывшая на академической выставкѣ 1870 г., составляетъ собственность И. И. Куриса и находится въ его имѣніи, въ Одесскомъ уѣздѣ. Повтореніе этой картины, съ нѣкоторыми варіаціями, исполнено г. Бронниковымъ впослѣдствіи и находится въ Москвѣ, у г. Третьякова. Нашъ снимокъ изображаетъ не первоначальную картину, а это повтореніе.



МАРІЯ МАГДАЛИНА,

картина Б. Э. Мурильо, въ Лейхтенбергской галереѣ,

гравюра В. В. Маттэ.

ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУД. БУМАГЪ.

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ТРЕТІЙ

Выпускъ 5

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин., 7
1885.



1910



ПОЭЗІЯ И НАЧЕРТАТЕЛЬНЫЯ ИСКУСТВА

Сравнительно-эстетическій этюдъ Л. А. Саккетти.

(Окончаніе).

IV.

Перехожу къ обзору возраженій Гердера Лессингу, по поводу сдѣланнаго послѣднимъ сравненія между поэзіей и образовательными искуствами. Гердеръ обращаетъ вниманіе на необходимость продолжить и расширить сравнительный методъ, употребленный Лессингомъ въ «Лаокоонѣ». Поэзія отъ образовательныхъ искуствъ слишкомъ далека. Ея специфическія особенности могутъ выясниться путемъ сравненія съ однороднымъ искуствомъ, какова музыка. Сравненіе поэзіи съ музыкой выяснило бы сущность поэтическаго матеріала. Гердеръ думаетъ, что ошибки Лессинга преимущественно зависятъ отъ недостаточно

выясненнаго понятія о самомъ матетеріалѣ поэзіи. Живопись, пишетъ Лессингъ, въ своихъ подражаніяхъ употребляетъ орудія и средства, совершенно отличныя отъ орудій и средствъ поэзіи: первая изъ нихъ—тѣла и краски въ пространствѣ, вторая—членораздѣльные звуки во времени (Лаокоонъ, стр. 102).

И такъ, по Лессингу, «слова́» для поэзіи имѣютъ то же значеніе, что «тѣла и краски» для живописи. Гердеръ же утверждаетъ, что слова въ поэзіи не играютъ совершенно такой же роли, какую краски въ живописи. Поэзія не есть искуство чередующихся во времени звуковъ, какова музыка, которая могла бы, въ смыслѣ Лессинга, быть противопоставлена живописи -- искуству исключительно одного пространства. Не поэзія, а музыка есть искуство исключительно времени, и поэзія была бы такимъ же искуствомъ, если бы ея матеріалъ заключался въ однихъ звукахъ. Гердеръ дѣлаетъ весьма тонкій анализъ матеріала поэзіи. Слово, по его мнѣнію, есть лишь условный знакъ, которымъ поэтъ возбуждаетъ въ воображеніи слушателя, или читателя, извѣстный образъ. Слѣдовательно, для поэзіи не столько важна звуковая сторона, сколько возбуждаемыя въ умѣ слушателя, или читателя, представленія. Образы, представленія, понятія и составляютъ главную сущность матеріала поэзіи. Вполнѣ отрицать значеніе звуковаго, такъ сказать, музыкальнаго элемента слова было бы нелѣпо. Быть можетъ, значеніе его особенно рельефно выступитъ при сравненіи поэтическихъ произведеній въ стихотворной формѣ съ музыкальными пьесами. Но отнюдь нельзя согласиться съ Лессингомъ во мнѣніи, будто бы слова для поэзіи суть то же, что тѣла и краски для живописи.

Развивая возраженіе Гердера Лессингу далѣе, позволяю себѣ замѣтить, что малѣйшее измѣненіе въ размѣрѣ фигуръ и въ краскахъ вліяетъ на картину и ея художественное достоинство; малѣйшее измѣненіе въ звукахъ точно также измѣняетъ музыкальную пьесу. Въ поэзіи же, при переводѣ произведенія на другой языкъ, звуки совершенно замѣняются звуками другаго языка, но остаются тѣ же образы, тѣ же представленія, тѣ же понятія, и напр. Иліада остается тою-же на всѣхъ языкахъ. Лишь драматическая поэзія, предназначенная для сценическаго представленія, обращается къ слуху и зрѣнію публики. Другіе роды поэзіи производятъ одинаковое впечатлѣніе, будутъ ли они прослушаны, т.-е. восприняты слухомъ, или прочтены, т.-е. восприняты зрѣніемъ. Наконецъ, поэтическое произведеніе доставляетъ такое же эстетическое впечатлѣніе, если будетъ прочтено слѣп-

цомъ, ощупывающимъ выпуклости буквъ, и слѣдовательно, будетъ возбуждать чрезъ осязаніе поэтическіе образы, сцены и настроенія.

И такъ, не звуковой элементъ словъ есть матеріалъ поэзіи, а преимущественно образы, представленія и понятія, возбуждаемые словами. Образы же дѣлаютъ поэзію искуствомъ не исключительно времени: они живутъ въ пространствѣ, хотя и идеальномъ. Вотъ почему поэты, вопреки Лессингу, всегда такъ охотно пытаются рисовать словами. Они сознаютъ, что поэтическій матеріалъ допускаетъ это, но при одномъ лишь условіи, именно—присутствія таланта. Современная эстетика пытается проникнуть въ тайны истинно-художественнаго, поэтическаго рисованья, какъ это мы увидимъ далѣе.

Лессингъ тоже допускалъ изображеніе предметовъ въ поэзіи, но подъ условіемъ, чтобы эти предметы, такъ сказать, разлагались въ дѣйствіе. Онъ ссылается на Гомера. Послѣдній изображаетъ щитъ Ахиллеса, показывая фантазіи своего слушателя, или читателя, постепенное возникновеніе этого щита. Такимъ пріемомъ Гомеръ сохраняетъ интересъ разсказа. Но все-таки щитъ Ахиллеса, благодаря этому пріему, далеко не запечатлѣвается въ нашемъ воображеніи и не возникаетъ, какъ цѣльный образъ, подобно нарисованному въ картинѣ. Слѣдовательно, этотъ пріемъ не помогаетъ поэту рисовать предметы, но обезпечиваетъ живость изложенія, потому что, изображая постепенное возникновеніе предмета, поэтъ просто держится въ границахъ своего искуства, сущность котораго заключается въ воспроизведеніи преимущественно дѣйствія. Лессингъ, анализируя изображеніе Альцины въ «Orlando furioso» Аріосто, утверждаетъ, что въ ней нравится лишь грація, т. е. красота движенія. Глаза ея, пишетъ Лессингъ, производятъ на насъ впечатлѣніе не потому, что они черны и пламенны, но потому, что они кротки и медленны въ своихъ движеніяхъ, что Амуръ порхаетъ около нихъ и разстрѣливаетъ оттуда весь свой колчанъ. Ротъ ея нравится не потому, что губы имѣютъ цвѣтъ прекрасной киновари и закрываютъ два ряда изящныхъ перловъ, но потому, что здѣсь рождается очаровательная улыбка («Лаокоонъ» стр. 147). Лессингъ спрашиваетъ: представляетъ ли сколько-нибудь ясный образъ носъ Альцины, въ которомъ, по выраженію Аріосто, сама зависть не нашла бы ничего, подлежащаго исправленію? («Лаокоонъ» стр. 142). На это, въ свою очередь, вопросомъ же отвѣчаетъ Гердеръ: какія же движенія долженъ производить этотъ носъ, чтобы стать граціознымъ? (Kritische Wälder S. 220).

И такъ, не всегда помогаетъ поэту приводить въ движеніе

описываемый предметъ, превращать красоту въ грацію. Иногда, не дѣлая такихъ превращеній, онъ все-таки рисуетъ словами, соперничая съ живописью. Такъ, напр., Пушкинъ создаетъ чудный образъ совсѣмъ другимъ пріемомъ (заимствованнымъ изъ восточной поэзіи). Онъ рисуетъ портретъ Маріи въ своей Полтавѣ слѣдующимъ сравненіемъ:

«Она свѣжа, какъ вешній цвѣтъ,
Взлелѣянный въ тѣни дубровной.
Какъ тополь кіевскихъ высотъ,
Она стройна. Ея движенье,
То лебедя пустынныхъ водъ
Напоминаетъ плавный ходъ,
То лани быстрыя движенья.
Какъ пѣна, грудь ея бѣла;
Вокругъ высокаго чела,
Какъ тучи, локоны чернѣютъ.
Звѣздой блестятъ ея глаза,
Ея уста, какъ роза, рдѣютъ.

Этими сравненіями поэтъ вызываетъ въ нашемъ воображеніи цѣлый рядъ красивыхъ образовъ. Они внушены Маріей. Какова же она была, чтобы вызвать у поэта такія сравненія? Наше воображеніе старается представить себѣ чело, окруженное роскошными волосами, дающими поводъ поэту сравнить ихъ съ тучами,—глаза, горящіе как звѣзды,—грудь, по цвѣту сходную съ пѣной,—уста, подобные розѣ, и красота образовъ наэлектризовываетъ насъ въ высшей степени. Въ сущности же, описаніе наружности Маріи весьма неопредѣленно. Мы знаемъ, что у нея черные волосы, блестящіе глаза, бѣлая грудь и алыя губы. Но самая неопредѣленность эта даетъ просторъ фантазіи, позволяетъ ей создать собственными силами образъ, достойный сравненій, дѣлаемыхъ поэтомъ. Все его искуство заключается въ способности дать толчекъ нашему воображенію, зажечь его яркостію образовъ, пылкостью лирическаго чувства. Распалять воображеніе воображеніемъ, по словамъ В. Гумбольдта, и есть секретъ художника.

Иногда поэтъ, чтобы создать какой-нибудь образъ, указываетъ только на двѣ, на три его характеристическія черты. Такъ, напр., Флоберъ, въ своемъ романѣ: «L'Éducation sentimental», описывая танцующихъ на маскарадѣ (ст. 202), нѣсколькими словами характеризуетъ каждую личность; но выбранныя имъ черты такъ возбуждаютъ воображеніе, что оно дополняетъ весь образъ. Гердеръ

былъ правъ, не соглашаясь съ Лессингомъ ограничивать область поэзіи изображеніемъ лишь дѣйствія. Изъ приведеннаго описанія красоты Маріи у Пушкина видно, что для художественнаго воспроизведенія предмета въ поэзіи нѣтъ необходимости изображать его двигающимся, граціознымъ. Въ данномъ случаѣ, Пушкинъ употребляетъ одинаковый пріемъ для изображенія граціи Маріи и описанія ея прекраснаго лица, не заставляя его двигаться, а подстрекая лишь воображеніе художественными сравненіями къ тому, чтобы подыскать достойный ихъ женскій образъ. Само Лессингово опредѣленіе дѣйствія, служащаго предметомъ поэтическаго воспроизведенія, отвергается Гердеромъ. «Предметы, которые сами по себѣ, или части которыхъ, слѣдуютъ одни за другими, называются вообще дѣйствіями» —пишетъ Лессингъ («Лаокоонъ» стр. 102). Послѣдовательное чередованіе предметовъ, или ихъ частей, не составляетъ еще дѣйствія. Воображеніе можетъ создать себѣ такой калейдоскопъ чередующихся образовъ, но дѣйствія все-таки не будетъ. Для этого нужна сила, мотивирующая послѣдовательность предметовъ, или ихъ частей, и эта сила есть настоящая область поэзіи. Гомеръ изображаетъ постепенное возникновеніе щита Ахиллеса, какъ результатъ работы Гефеста, которая и есть сила, производящая послѣдовательность частей изображеннаго предмета.

Но не одно дѣйствіе составляетъ область поэзіи. Насколько слову присущъ пластическій элементъ, заключающійся въ возбуждаемомъ имъ образѣ, настолько поэтъ въ правѣ рисовать словами. Особенность поэзіи именно и заключается въ ея способности изображать какъ дѣйствія, такъ и предметы.

Неудача въ описаніяхъ внѣшнихъ предметовъ зависитъ не отъ неспособности поэзіи воспроизводить внѣшнюю красоту, а отъ отсутствія таланта у поэта. Вмѣсто того, чтобы своимъ описаніемъ давать импульсъ воображенію, которое дополнитъ поэтическую картину собственными разгоряченными силами, бездарный писатель старается точнымъ описаніемъ мельчайшихъ подробностей устранить блѣдность, неопредѣленность и запутанность своихъ образовъ. Лессингъ вполнѣ правъ, упрекая въ этомъ отношеніи Галлера, пытавшагося воспѣть красоты растительнаго царства. Весьма остроумно Гердеръ обращаетъ упреки Лессинга къ Галлеру, какъ къ ботанику, который безсиленъ дать ясное представленіе объ изучаемыхъ растеніяхъ, не смотря на точный научный языкъ. Недостатокъ поэтическихъ описаній предметовъ зависитъ отъ того, что бездарный поэтъ не умѣетъ обойдти недостатокъ слова, неспособнаго давать полное, ясное,

опредѣленное представленіе. Талантливый же поэтъ, не только не смущается недостаткомъ матерьяла своего искуства, но и умѣетъ даже извлечь изъ него выгоду: не пытаясь съ точностью описывать воспѣваемый имъ предметъ, онъ лишь распаляетъ воображеніе читателя и неопредѣленностію созданнаго образа даетъ просторъ разыгравшейся фантазіи галлюцинировать совершенно свободно.

V.

Одно изъ средствъ придавать жизнь и интересъ описанію, совершенно упущенныхъ Лессингомъ и выясненныхъ только современной эстетикой, заключается въ лиризмѣ. Лиризмомъ отличаются произведенія Фрейлиграта отъ Галлеровскихъ «Альповъ», и этотъ-то элементъ далъ ему возможность изобразить съ такою живостію красоты животнаго и растительнаго царства. Вся новѣйшая поэзія подтверждаетъ слова Ж. П. Рихтера, о томъ, что для описанія красотъ природы поэтъ долженъ превратить свое сердце въ камеру-обскуру ландшафта. Тогда онъ можетъ соперничать съ живописью. Для этого онъ надѣляетъ природу человѣческимъ чувствомъ, антропоморфизируетъ ее (пріемъ, слишкомъ знакомый для того, чтобы на немъ останавливаться), или же проводитъ параллель между собственною, или вообще человѣческою жизнію и природой. Въ такомъ случаѣ, природа своею вѣчною неизмѣнностію, своею постоянною юностію, заставляетъ поэта забывать перемѣну, произведенную въ немъ жизненной борьбой:

«Съ тобой, владычица, привыкъ я забывать,
И то, чѣмъ былъ, какъ быть моложе,
И то, чѣмъ нынѣ сталъ подъ холодомъ годовъ....
Тобою въ чувствахъ оживаю».[1])

Или же, наоборотъ, чрезъ сравненіе съ неизмѣннымъ теченіемъ жизни въ природѣ, собственные изъяны представляются поэту еще рѣзче и обусловливаютъ элегическій тонъ его описаній. Этотъ тонъ и составляетъ движущій рычагъ нашего чувства при чтеніи стихотворенія Пушкина: «Вновь я посѣтилъ», гдѣ природа осталась та же, а поэтъ, покорный общему закону, измѣнился, пріѣхавъ въ свое помѣстье послѣ десятилѣтняго отсутствія. Еще глубже сказывается это элегическое чувство, внушенное судьбой цѣлой на-

[1]) Изъ «Чайльдъ-Гарольда» Байрона, въ пер. Батюшкова.

ціи, еще торжественнѣе звучитъ мрачный аккордъ лиризма Байрона, навѣяннаго созерцаніемъ превратностей Греціи, утратившей свою прежнюю, полную радости и красоты жизнь и лежавшей въ его время въ оковахъ рабства. Тѣмъ разительнѣе представлялась поэту перемѣна судебъ Греціи, что природа ея осталась попрежнему прекрасной:

«Но это небо также сине,
Утесы дики, зеленъ лѣсъ.
Твои оливы зрѣютъ нынѣ,
Какъ при Минервѣ, въ вѣкъ чудесъ.
Какъ прежде, медъ течетъ янтарный,
Трудится рѣзвая пчела,
И, трудъ свершая благодарный,
Какъ прежде, вьется у дупла.
А лѣто длинное Эллады
И рядъ распавшихся колоннъ
Все также грѣетъ Аполлонъ.
Но спятъ разбитыя громады,
И слава спитъ въ оковахъ сна:
Природа царствуетъ одна». [1]).

Наконецъ, тотъ-же пріемъ параллелизма между измѣнчивостью жизни человѣчества и величественнымъ покоемъ природы далъ возможность Шиллеру, въ его «Прогулкѣ», нарисовать въ грандіозномъ міровомъ ландшафтѣ картину всей судьбы человѣчества, сначала живущаго идиллическою жизнію на лонѣ природы, затѣмъ скопляющагося въ городахъ, гдѣ общая дѣятельность людей проявляется въ разцвѣтѣ промышленности, науки и искуства, гдѣ создается блестящая цивилизація, которая, однако, заслоняетъ природу отъ человѣчества, пока оно, истерзанное въ своихъ вѣчныхъ блужданіяхъ и погоняхъ за искуствомъ, за идеалами невозможнаго счастія, въ разрушеніи культурныхъ оковъ, въ «пеплѣ городовъ», ищетъ возврата къ природѣ.

Но во всѣхъ изображеніяхъ природы, лирическая окраска придаетъ жизнь поэтической картинѣ.

Основываясь на современной поэзіи, которая рисуетъ внѣшніе предметы, подстрекая воображеніе читателя образными намеками на главныя характеристическія черты представляемаго лица, или же согрѣвая описанія лиризмомъ, современная эстетика освобождаетъ эпическую и въ особенности лирическую поэзію отъ закона Лес-

---

[1]) Изъ «Гайльдъ-Гарольда».

синга. Она подчиняетъ ему лишь поэзію драматическую, сущность которой заключается въ изображеніи дѣйствія. Его требовалъ Лессингъ отъ поэзіи вообще.

Точно также и современныя скульптура и живопись вышли изъ границъ, указанныхъ имъ Лессингомъ, найдя для того оправданіе въ измѣненіи самаго взгляда на прекрасное. Современныя живопись и скульптура полны движенія. Художники заинтересовываютъ насъ дѣйствіемъ изображенныхъ лицъ, глубиной драматизма въ схваченномъ моментѣ. Таковы грандіозныя картины Корнеліуса, фрески Каульбаха и пр Въ своемъ описаніи Лаокоона, Гете обнаруживаетъ секретъ художника, изображающаго намъ фигуру въ преходящемъ моментѣ дѣйствія. Чтобы она казалась живою, движущеюся, нуженъ удачный выборъ позы, сохраненіе которой не мыслимо ни въ предшествующій, ни въ послѣдующій моменты. Впрочемъ, самъ Лессингъ цитируетъ Менгса, разбирающаго техническій пріемъ Рафаеля при изображеніи движущихся фигуръ («Лаокоонъ», стр. 109 и 120). Слѣдовательно, онъ не можетъ отвергать изображенія дѣйствія въ живописи.

По поводу красивыхъ тѣлъ, изображенія которыхъ Лессингъ требуетъ отъ художниковъ, онъ замѣчаетъ, что современное ему искуство уже расширило въ этомъ отношеніи свои границы, стремясь къ истинѣ и экспрессіи («Лаокоонъ», стр. 16 и 17). Въ послѣдующую эпоху, это расширеніе границъ все увеличивалось, и, быть можетъ, напоминаніе стараго Лессингова закона было бы иногда и не безполезно... Презрѣніе къ абсолютной, академической красотѣ формъ, замѣчаемое въ современномъ искуствѣ, не вызывается одною лишь тенденціей къ правдѣ и экспрессіи. Частое отсутствіе красивыхъ тѣлъ въ живописи и скульптурѣ происходитъ и отъ измѣненія взгляда на самую сущность прекраснаго. Этотъ взглядъ очень удалился отъ взгляда Винкельмана, съ которымъ сходился Лессингъ, [1])

Впрочемъ, самое искуство грековъ, на которомъ строилъ свою теорію красоты Винкельманъ, предстало въ совсѣмъ иномъ видѣ послѣ недавнихъ открытій. Такъ, напримѣръ, мраморы пергамскаго алтаря показали намъ самихъ боговъ въ моменты высшаго драматизма, а ново-найденныя изображенія людей свидѣтельствуютъ о трезвомъ реализмѣ эллинскихъ художниковъ. Но измѣнившійся

---

[1]) Лессингъ опредѣляетъ тѣлесную красоту, какъ «стройное сочетанье частей» («Лаокоонъ», стр. 134).

взглядъ на красоту не зависѣлъ исключительно отъ того или другаго открытія въ греческомъ искуствѣ. Перемѣна совершилась гораздо ранѣе, и обусловливается всѣмъ міросозерцаніемъ современнаго общества. Оно видитъ красоту не въ гармоническомъ равновѣсіи тѣла и духа, составлявшемъ идеалъ грека, а въ перевѣсѣ духа надъ тѣломъ. Современное общество предпочитаетъ тѣлесной красотѣ красоту духовную, нравственную. Пусть тѣло будетъ носить слѣды изнуренія и недуговъ, столь противныхъ греку, любившему прежде всего жизнь земную, физическую; но пусть на лицѣ будетъ печать глубокой думы, или нравственной энергіи,— и оно взорамъ современнаго человѣчества предстанетъ въ блескѣ иной, высшей красоты. Оно любуется «Сократомъ» г. Антокольскаго, этимъ «безобразнѣйшимъ изъ грековъ», но за то запечатлѣвшимъ собственною кровью свой нравственный подвигъ. Оно восторгается Мефистофелемъ, олицетворяющимъ тотъ свободный, неукротимый, пытливый, всеразлагающій и всеотрицающій умъ, который такъ плѣняетъ воображеніе читателя въ поэтическомъ изображеніи Мильтона, Гете и Байрона, и который съ такой леденящей насмѣшкой отражается въ мраморномъ челѣ, созданномъ рѣзцемъ того же Антокольскаго.

Опредѣляя красоту, какъ «стройное сочетаніе частей» [1]), Лессингъ не допускалъ въ образовательномъ искуствѣ выраженія аффекта въ высшемъ его пароксизмѣ. Высшая экспрессія приводитъ, по его мнѣнію, къ отвратительной гримасѣ. Онъ думаетъ, что это соображеніе заставило Тиманѳа закрыть лице Агамемнону, оплакивающему свою Ифигенію, приносимую въ жертву. Такой же точно пріемъ я встрѣтилъ въ одной картинѣ Зейделя, современнаго нѣмецкаго художника [2]). Эта картина изображаетъ скорбь отца и матери по случаю смерти ихъ сына, извѣстіе о которой принесъ имъ тутъ же изображенный солдатъ: отецъ выронилъ трубку и смотритъ съ тупымъ отчаяніемъ, мать закрыла лицо руками. Такимъ образомъ, и Тиманѳъ, и Зейдель, не рискнули изобразить высшую скорбь въ причиняемомъ ею искаженіи лица. Сдѣлано ли это потому, что скорбь обезображиваетъ лицо? Пожалуй, высшее ея проявленіе не соотвѣтствуетъ царскому величію Агамемнона, но она такъ естественна у матери солдата. «По мѣрѣ возрастанія степени какого-либо потрясенія, говоритъ Лессингъ, усиливается и

---

[1]) «Лаокоонъ», стр. 134.

[2]) Густавъ-Эдуардъ Зейдель род. въ 1822 г. Его картина: Trauerbotschaft vom Schlachtfelde in Böhmen 1866, находится въ Дрезденской галереѣ подъ № 2248.

соотвѣтствующее ей выраженіе лица; высочайшая степень представляетъ самыя рѣзкія черты, и нѣтъ ничего легче для искуства, какъ изобразить эти послѣднія» [1]).

Черты лица, сопровождающія высшее проявленіе скорби, изобразить возможно. Но выражаютъ ли онѣ вполнѣ все то, что происходитъ въ такіе моменты въ душѣ человѣческой? Тамъ совершается такой сложный процессъ, что врядъ-ли его проявленіе можно уловить на лицѣ. Одно судорожное рыданіе не есть полное выраженіе высшей скорби; оттого оно и кажется гримасой, будучи закрѣплено въ изображенномъ на картинѣ моментѣ. Можетъ быть, сознаніе невозможности выразить въ лицѣ все, что въ такія минуты переноситъ душа, заставило художника обозначить лишь намекомъ то, что онъ не могъ показать въ настоящемъ свѣтѣ. Положеніе Агамемнона у Тиманѳа и въ особенности вся скорбная поза старушки у Зейделя, даютъ такой импульсъ воображенію, что оно лучше догадывается объ ихъ горѣ, чѣмъ если бы глаза зрителя видѣли его проявленіе въ изображенныхъ лицахъ. Если поэзія, не будучи въ силахъ изображать внѣшнюю красоту, рисуетъ ее, какъ мы видѣли у Пушкина, лишь намеками, то къ нимъ же обращается и живопись, лишенная возможности воспроизводить все, что̀ испытываетъ убитая горемъ душа. Въ этихъ случаяхъ, намеки, наэлектризовывая воображеніе, говорятъ больше, чѣмъ самое точное изображеніе.

Если живописцы Тиманѳъ и Зейдель, жившіе въ столь различныя историческія эпохи, одинаковымъ образомъ, а именно намеками, передали высшую скорбь изображенныхъ ими лицъ, то поэты всѣхъ временъ, сознавая выраженіе глубочайшихъ движеній души за главный предметъ своего искуства, давали намъ ясныя описанія потрясающихъ сценъ. Для сравненія возьмемъ одинаковый сюжетъ — извѣстіе о гибели сына — въ поэзіи, и посмотримъ, какъ эта тэма воспроизведена двумя поэтами, жившими въ разныя историческія эпохи. Послѣднее условіе важно, чтобы устранить подозрѣніе въ пріемахъ, зависящихъ отъ временныхъ вкусовъ, искажающихъ требованія самаго искуства.

Фирдуси подробно описываетъ намъ мать Зораба, узнавшую о смерти сына; поэтъ разсказываетъ объ ея обморокѣ, о цѣломъ рядѣ ея поступковъ, внушенныхъ ей отчаяніемъ, граничащимъ съ безуміемъ, объ ея «кровавыхъ слезахъ», объ ея тоскѣ, сведшей ее

---

[1]) «Лоокоонъ» стр. 14.

черезъ годъ въ могилу. Тѣ же пріемы, лишь еще съ большимъ количествомъ деталей, еще болѣе глубокій душевный анализъ, находимъ мы въ описаніи сцены въ домѣ Ростовыхъ, въ «Войнѣ и мирѣ» гр. Толстаго, при извѣстіи о смерти Пети. Поэтъ не боится исчерпать свои средства. Онъ показалъ намъ горе отца, горе сестры и, наконецъ, отчаяніе матери. Графиня билась головой о стѣну, хохотала, сжимала изо всѣхъ силъ голову своей дочери, Наташи; плакать стала она лишь на третью ночь.

Высочайшая степень нравственнаго потрясенія далеко не всегда выражается въ чертахъ, которыя было бы легко изобразить художнику, какъ думаетъ Лессингъ («Лаокоонъ», стр. 14). Она проявляется также въ обморокахъ, въ безуміи, въ крикахъ, которые не поддаются ни кисти, ни рѣзцу. Не совсѣмъ неправъ и тотъ древній писатель, противъ котораго возстаетъ Лессингъ по поводу картины Тиманѳа [1]). Только къ его мнѣнію слѣдуетъ еще прибавить, что художники намекомъ подстрекаютъ воображеніе зрителя и этимъ средствомъ достигаютъ той высшей экспрессіи, которая удается поэту, благодаря подробнымъ описаніямъ внутренней скорби и ея внѣшнихъ проявленій. Изображая высшую скорбь, художникъ закрываетъ лицо своего героя, а поэтъ открываетъ его душу.

Поэзія показываетъ намъ, какъ обнаруживается высшая скорбь, чтò дѣлается съ человѣкомъ въ моментъ высшаго нравственнаго потрясенія. Мы видимъ, что проявленіе сильнѣйшаго пароксизма отчаянія трудно, если не невозможно, воспроизвести кистью и рѣзцомъ. Но художникъ можетъ обнаружить высшую скорбь, если не прямымъ, то косвеннымъ путемъ—всею ситуаціей картины, какъ это сдѣлалъ Тиманѳъ, или всею позою закрывшей руками лицо матери, какъ это мы видимъ у Зейделя. Если они не могутъ изобразить высшаго аффекта, то умѣютъ заставить наше воображеніе догадаться о томъ, что недоступно изображенію. Талантъ въ такомъ случаѣ проявляется именно въ способности электризировать нашу фантазію и заставлять дѣлать то, что превышаетъ средства даннаго искуства.

VI.

Возвращаясь къ Лаокоону, разберемъ объясненія причины, по которой онъ изображенъ не въ сильнѣйшій моментъ экспрессіи

[1]) Валерій Максимъ утверждаетъ, что горесть Агамемнона выше всякаго выраженія («Лаокоонъ», стр. 13).

и даже представленъ не кричащимъ, какъ слѣдовало бы при укушеніи змѣей.

Намъ извѣстно мнѣніе Лессинга: открытый ротъ въ статуѣ портилъ бы ея красоту, которую онъ полагаетъ въ стройномъ сочетаніи частей. «Открытый ротъ есть пятно на картинѣ, или углубленіе въ статуѣ, непріятно поражающее зрѣніе». Гердеръ думаетъ, что кричащій Лаокоонъ противорѣчилъ бы самому характеру крика, безпрестанно прерывающагося. Застывшій же въ мраморномъ изображеніи крикъ шокировалъ бы эстетическое чувство такъ же, какъ не разрѣшенный въ согласное созвучіе диссонансъ. Шопенгауеръ возстаетъ противъ открытаго рта въ скульптурѣ, видя противорѣчіе въ томъ, что изъ этого рта не вылетаетъ крика, такъ какъ статуя кричать не можетъ. Зритель, смотря на кричащую фигуру, но не слыша ея крика, испытываетъ впечатлѣніе несообразнаго. Взглядъ Шопенгауера подтверждается сценическимъ искуствомъ, въ которомъ законы пластики имѣютъ большое значеніе. Актеръ, въ высшіе моменты аффекта, кричитъ, но его открытый ротъ не портитъ пластической красоты: онъ представляетъ необходимое условіе издаваемыхъ криковъ.

Но можно привести еще иную причину, по которой Лаокоонъ представленъ не кричащимъ и въ лицѣ своемъ выражающимъ болѣе нравственную скорбь, чѣмъ физическую боль. Эта причина тѣсно связана съ той, по которой страданія вообще могутъ быть объектомъ эстетическаго созерцанія и составлять зрѣлище пріятное.

Много мыслителей задумывалось надъ вопросомъ: почему созерцаніе страданій, которыя, по закону симпатіи, вызывая сочувствіе, должны были бы производить непріятное впечатлѣніе, на самомъ же дѣлѣ доставляетъ эстетическое наслажденіе? Отвѣчая на этотъ вопросъ, Лукрецій и Беркъ (Burke) утверждаютъ, что мы, сравнивая созерцаемое въ другихъ страданіе съ собственнымъ благополучіемъ, сильнѣе чувствуемъ послѣднее, а потому болѣе его цѣнимъ и глубже имъ наслаждаемся. Примѣняя это объясненіе къ Лаокоону, выводимъ, что онъ доставляетъ намъ наслажденіе чрезъ сравненіе его положенія съ нашимъ: мы не обвиты змѣями, никакой боли не испытываемъ, опасность не грозитъ ни намъ, ни нашимъ близкимъ. Но мы до такой степени привыкаемъ къ нашему благополучію, что не чувствуемъ его, и оно становится ощутительнымъ лишь при сравненіи насъ самихъ съ страдающими существами.

Такимъ образомъ, наслажденіе при созерцаніи страданія, по объясненію Лукреція и Берка, похоже на то, которое испытываетъ

выздоравливающій больной, сравнивая свое настоящее положеніе съ перенесенными мученіями: тогда какъ здоровый человѣкъ, привыкнувшій къ своему состоянію и не имѣющій случая сравнивать его съ болѣзненными ощущеніями, не замѣчаетъ и не цѣнитъ его.

Такое объясненіе выражаетъ эгоизмъ въ весьма грубой формѣ.

Съ болѣе возвышенной точки зрѣнія, созерцаніе страданія доставляетъ наслажденіе тогда, когда является справедливымъ возмездіемъ за зло. Созерцаніе страданія въ такомъ случаѣ удовлетворяетъ чувству справедливости и доказываетъ существованіе нравственнаго міропорядка, карающаго зло, вознаграждающаго добро и тѣмъ укрѣпляющаго надежду на побѣду послѣдняго надъ первымъ. Такъ, напримѣръ, страданія Франца Мора намъ видѣть пріятно и, наоборотъ, благополучіе этого злодѣя возмутило бы насъ до глубины души. Произведеніе искуства, изображающее страданіе, навлеченное зломъ, проявляетъ такъ-называемую «поэтическую справедливость». Но какъ часто изображенное художникомъ лицо страдаетъ безвинно! Шопенгауэръ былъ правъ, возставъ противъ ученія о «поэтической справедливости» со всею ѣдкостью, свойственною его рѣчи. Онъ считаетъ «поэтическую справедливость» за выдумку филистеровъ, оскорбляемыхъ трагедіей, свидѣтельствующую о недостаточности ихъ практической философіи, основанной на узкой мѣщанской морали и ограниченной разсудочности.

Отвергая «поэтическую справедливость», онъ предлагаетъ объясненіе причины наслажденія, доставляемаго созерцаніемъ страданія, съ точки зрѣнія своей пессимистической философіи. По мнѣнію этого мыслителя, самая невинность страдальцевъ, выводимыхъ обыкновенно трагедіей, служитъ яркимъ свидѣтельствомъ того, какъ нехороша человѣческая жизнь, какъ, вообще, дурно устроенъ весь міровой механизмъ. Трагедія показываетъ пессимисту-философу, что счастье не потому недостижимо для данной личности, что она недостойна его, или недостаточно энергично стремилась къ нему, а потому, что оно вообще невозможно и является лишь какъ рѣдкое исключеніе, на которое нечего разсчитывать. Сознаніе, что счастіе недостижимо не по личной винѣ, а по независящей отъ насъ причинѣ, дѣйствуетъ весьма успокоительно. Нечего бояться неудачи въ стремленіи къ невозможному, а тѣмъ болѣе надѣяться на его достиженіе. Состояніе духа, свободное отъ постоянныхъ переходовъ изъ боязни къ надеждѣ, есть тотъ блаженный покой, которымъ наслаждается пессимистъ-философъ, отвергнувшійся отъ жизни. Для него—искуство,

изображающее страданіе, есть проповѣдь того буддійскаго квіетизма, который заключается въ отреченіи отъ міра, въ подавленіи всякихъ желаній и въ существованіи чисто созерцательномъ.

Объясненіе Шопенгауэра имѣетъ свое глубокое значеніе для лицъ, раздѣляющихъ его пессимистическія міровоззрѣнія.

Но почему трагическое доставляетъ наслажденіе людямъ, оптимистически-смотрящимъ на жизнь? Что оптимизмъ не исключаетъ возможности наслаждаться трагическимъ, доказываютъ греки, которые, смотря на произведенія Эсхила, Софокла и Эврипида и находя въ нихъ высшее эстетическое наслажденіе, не сдѣлались пессимистами и не разлюбили земной жизни, въ чемъ ихъ и упрекаетъ Шопенгауэръ. Не одни греки были способны наслаждаться созерцаніемъ художественно-воспроизведенныхъ страданій, но и современное общество, далекое отъ мрачнаго средневѣковаго аскетическаго христіанства. Наконецъ, нѣкоторые изъ современныхъ мыслителей, въ особенности англійскіе позитивисты, развивая теорію эвдемонизма, ставя счастіе высшею цѣлію человѣческой жизни, вовсе не враждебно настроены къ театру.

Между ними наиболѣе оптимистическій Бокль называетъ Шекспира величайшимъ изъ сыновъ человѣческихъ, а Льюисъ, питая къ театру восторженную любовь, посвящаетъ ему цѣлую книгу, въ которой обнаруживаетъ свою способность глубоко испытывать наслажденіе, доставляемыя трагизмомъ.

Шиллеръ, могущій отвѣтить на мрачный взглядъ Шопенгауэра своимъ стихотвореніемъ: «Эгоисту философу», въ которомъ онъ, вопреки мрачному взгляду пессимиста на неудовлетворительность міроваго порядка, воспѣваетъ «прелестный кругъ взаимной дружбы живущихъ существъ», приводитъ объясненіе эстетичности художественно-воспроизведенныхъ страданій, соотвѣтствующее гораздо болѣе ясному міросозерцанію. Этотъ пѣвецъ радости и въ то же время поэтъ попреимуществу трагическаго, объясняетъ причину наслажденія, доставляемаго созерцаніемъ страданья, слѣдующимъ образомъ: «Человѣкъ, становящійся рабскою жертвою боли, перестаетъ быть страдающимъ человѣкомъ, а превращается въ мучащееся животное. Сочувствіе такому страданію, вызывая его отзвукъ въ симпатически-настроенномъ зрителѣ, доставляетъ лишь одно мучительное сострадание. Къ страданію долженъ присоединяться элементъ, ничего не имѣющій общаго съ чувственной стороной человѣка и заключающійся въ его разумной волѣ, законы которой часто идутъ въ разрѣзъ съ требованіями чувственности;

и только тогда, когда этотъ чуждый физическимъ интересамъ принципъ проявляется въ страданіяхъ, изображеніе послѣднихъ можетъ доставлять эстетическое наслажденіе».

Въ своей статьѣ: «Ueber Anmuth und Würde», Шиллеръ приводитъ примѣръ человѣка, корчащагося отъ судорожной боли, но настолько надѣленнаго сильнымъ самообладаніемъ, что онъ сохраняетъ ясность чела и глазъ. Страданіе такого человѣка возбуждаетъ къ себѣ сочувствіе, слѣдовательно, аффектъ скорбный; но самообладаніе такого человѣка представляетъ зрѣлище въ высшей степени отрадное, свидѣтельствующее о силѣ, ставящей его выше физическихъ страданій и освобождающей его отъ путъ тѣла.

Нравственное достоинство человѣка до того намъ дорого, что мы готовы видѣть всякія мученія, лишь бы оно оставалось непоколебимымъ. Мы даже желали бы сами скорѣе быть на мѣстѣ гибнущаго благоразумнаго героя, чѣмъ пользоваться благополучіемъ злодѣя.

Руссо, въ своемъ «Эмилѣ» [1]), ставитъ такой вопросъ: «Почему мнѣ скорѣе хотѣлось бы быть Катономъ, вскрывающимъ свои внутренности, чѣмъ торжествующимъ Цезаремъ?» Приэтомъ онъ замѣчаетъ: «Исторгните эту любовь къ прекрасному изъ вашихъ сердецъ—и вы уничтожите все очарованіе жизни».

Эта любовь къ прекрасному весьма глубоко коренится въ нашемъ сердцѣ. Стоитъ присмотрѣться къ толпѣ въ театрѣ, чтобы замѣтить, кому она сочувствуетъ. Не низкая личность, пользующаяся, однако, выгодами своихъ темныхъ дѣлъ, восторгаетъ публику, а герой, пріобрѣтающій нравственное достоинство даже цѣною своего благополучія, а иногда и самой жизни. Кантъ утверждаетъ, что эта любовь къ лучшей сторонѣ человѣческой души таится въ груди самаго закоренѣлаго преступника. «Всякій, даже самый отъявленный злодѣй—пишетъ Кантъ,—если только онъ привыкъ разумно разсуждать, не можетъ не пожелать быть похожимъ на представляемые ему примѣры честности въ намѣреніяхъ, стойкости въ исполненіи хорошихъ правилъ, сочувствія общему благу, даже сопряженнаго съ жертвою выгодъ и удобствъ» [2]). Точно также и зритель, при видѣ страданія, обусловленнаго нравственнымъ достоинствомъ, не можетъ не плѣняться духовною красотою стадающей личности и не желать быть на нее похожимъ.

---

[1]) Livre VI, p. 260.

[2]) Kant, Sämmtliche Werke. VIII, 88

Нравственная сила можетъ проявляться лишь въ процессѣ борьбы,—въ страданіяхъ, испытываемыхъ ради служенія идеи, ради исполненія предписаній долга. Духовная красота блеститъ лишь на мрачномъ фонѣ зла. Страданія созерцать намъ нравятся потому, что они обнаруживаютъ благородство человѣческой природы, и созерцаніе ихъ доставляетъ эстетическое наслажденіе только тогда, когда они обусловливаютъ проявленіе духовной красоты человѣка.

Такое объясненіе причины наслажденія, доставляемаго созерцаніемъ страданій, ближе къ самой наукѣ о прекрасномъ, тогда какъ другія объясненія совершенно уклоняются отъ эстетической точки зрѣнія. Наиболѣе дальнимъ отъ нея представляется объясненіе Лукреція и Берка. Если кто наслаждается созерцаніемъ страданія, сравнивая съ нимъ собственное благополучіе, тотъ относится къ созерцамому грубо-физіологически. Эстетическое же отношеніе къ міру превозмогаетъ физическіе интересы и начинается съ момента безкорыстнаго отношенія и симпатій къ созерцаемому. Объясненіе сторонниковъ «поэтической справедливости» тоже далеко отъ эстетики. Наказаніе за вину важно не по эстетическимъ, а юридическимъ соображеніямъ. Оно удовлетворяетъ чувству справедливости и интересно съ точки зрѣнія не художника, а прокурора. Наконецъ, и пессимистическое объясненіе не относится къ эстетикѣ. Для пессимиста, созерцаніе страданія подтверждаетъ его міровоззрѣніе. Смотря на мученіе людей, онъ сознаетъ, что выбралъ благую часть, поднявшись на высоту, недосягаемую для мірской суеты. Но цѣль эстетики не заключается въ подтвержденіи міросозерцанія той или другой философской системы, а въ объясненіи прекраснаго и его законовъ. Объясненіе же пессимистическое лишь усложняетъ вопросъ о томъ, какимъ образомъ страданія могутъ стать объектомъ эстетическаго наслажденія, когда они служатъ свидѣтельствомъ того, какъ гадка жизнь, какъ дурно устроенъ міръ. Но мы уже видѣли, что страданія не могутъ нравиться сами по себѣ, а лишь тогда, когда бываютъ условіемъ, проявляющимъ нравственное достоинство человѣка. Нравственный поступокъ для заинтересованнаго лица приноситъ практическую пользу и есть добро. Тотъ же поступокъ, съ точки зрѣнія безкорыстнаго созерцанія, доставляетъ эстетическое наслажденіе и есть проявленіе духовной красоты. И чѣмъ съ большими страданіями сопряженъ данный поступокъ, тѣмъ значительнѣе его этическое достоинство, тѣмъ выше его эстетическая цѣнность.

Что̀ ни утверждали бы о Лаокоонѣ нѣкоторые современные



БОЛЬНОЕ ДИТЯ.

Картиwa К. Ѳ. Гуна.

писатели, не расположенные присоединиться къ его хвалебному хору,—глубоко прочувствованная духовная красота запечатлѣна на его челѣ. Претерпѣваемыя имъ физическія муки, причиненныя укушеніемъ змѣи, мотивируютъ всю его позу. Однако въ его лицѣ выражаются не онѣ однѣ, но и духовная скорбь—состраданіе къ дѣтямъ, невинно-гибнущимъ за грѣхъ, совершенный ихъ отцомъ, какъ объ этомъ разсказываетъ миѳъ.

Лаокоонъ не кричитъ. «Отверстіе его рта—замѣчаетъ Винкельманъ [1]) — допускаетъ лишь стоны. Что Лаокоонъ не поддается въ такой моментъ исключительно своимъ личнымъ, физическимъ страданіямъ, а продолжаетъ скорбѣть за своихъ дѣтей, это и составляетъ его нравственное достоинство, проявляющееся въ его лицѣ въ качествѣ духовной красоты. Она-то, по замѣчанію Винкельмана, трогаетъ насъ до глубины души, возбуждая приэтомъ желаніе переносить скорбь такъ же, какъ этотъ великій страдалецъ.

Хотя разсказъ о Лаокоонѣ есть лишь небольшой эпизодъ въ Энеидѣ Виргилія, но поэтъ не упустилъ приэтомъ случая показать нравственную красоту Лаокоона. Онъ изобразилъ силу и ярость змѣй, напавшихъ на дѣтей. Отецъ же представленъ имъ не ищущимъ спасенія въ бѣгствѣ съ прочими Троянцами, а спѣшащимъ на помощь дѣтямъ и чрезъ это обрекающимъ себя на гибель.

Статуя Лаокоона обнаруживаетъ духовную красоту, просвѣчивающую сквозь истерзанное физическими болями тѣло. Поэтъ показываетъ намъ ее въ самоотверженномъ поступкѣ отца. Имѣютъ ли скульптура и поэзія для воспроизведенія духовной красоты еще другія средства? Какими располагаютъ для той-же цѣли остальныя искуства? Какимъ изъ нихъ наиболѣе соотвѣтствуютъ различные роды прекраснаго? Вотъ вопросы, разрѣшеніе которыхъ есть дѣло сравнительной эстетики.

Имъ я намѣреваюсь посвятить дальнѣйшіе свои этюды.



[1]) Ueber die Nachahmung der Griechen, стр. 32.



МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ.

(1474—1563).

Статья М. П. Соловьева.

Aurelio Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti. 2 vols. Firenze. 1876.—*Ch. Chr. Black,* M. A. Michelangelo Buonarroti etc. London. 1875.— *Springer,* Raphael und M.-Angelo. Leipzig. 1878. — *Lannau Roland,* Michel-Ange poëte. Paris. 1860.—*David Levi* (Edouard Petit), Michel Ange, l'homme, l'artiste et le citoyen, Paris. 1884. — *Sophie Hasenclever,* Michel-Angelo's Sämtliche Gedichte (in Guasti's Text.). Leipzig. 1875.

Четыреста-одиннадцать лѣтъ тому назадъ, въ маленькомъ горномъ городкѣ Капрезе, рано утромъ, въ понедѣльникъ 6 марта, у тамошняго подесты Лудовика Буонарроти была большая радость: его молодая жена, Франческа, благополучно разрѣшилась вторымъ ребенкомъ. Новорожденный былъ нареченъ Микеланджело и черезъ два дня окрещенъ въ церкви Санъ-Джованни, въ присутствіи девяти почетнѣйшихъ жителей городка. Отецъ, отмѣчая въ своей памятной книжкѣ семейное событіе, объясняетъ, что, если считать пофлорентійски, съ Благовѣщенія, это было въ 1474 г., а поримски, съ Рождества, въ 1475 году.... Въ скромной провинціальной обстановкѣ поднималось одно изъ величайшихъ свѣтилъ культурной исторіи человѣчества.

Семейство Буонарроти принадлежало къ старинному флорентійскому роду. Древнѣйшее извѣстіе о Буонарроти встрѣчается подъ 1228 г. Въ XIII в. предки будущаго артиста занимаютъ видныя военныя и гражданскія должности въ республикѣ (commune), многіе изъ нихъ вступаютъ въ монашество, и всѣ принадлежатъ къ партіи гвельфовъ; только одинъ, современникъ Данта, стоитъ за гибеллиновъ. Впослѣдствіи, при жизни великаго артиста, графы Симоне Каноцца, основываясь на невѣрно понятыхъ документахъ, признали, что Буонарроти составляютъ вѣтвь ихъ рода. Микеланджело былъ очень польщенъ такимъ открытіемъ и присоединилъ гербъ Каноцца (собака съ костью: can—ossa) къ своему гербу. По женѣ, Лудовикъ Буонарроти породнился съ знаменитой фамиліей Руччелаи, получившей почетную извѣстность въ эпоху Возрожденія, въ средѣ гуманистовъ. Какъ Лудовикъ Буонарроти, такъ впослѣдствіи и его великій сынъ, дорожили и гордились своимъ старымъ дворянствомъ и фамильными связями. Быть можетъ, аристократическая исключительность имѣла немалое вліяніе на надменную отчужденность Микеланджело въ средѣ современныхъ ему художниковъ. Въ XV вѣкѣ, родъ Буонарроти, однако, захудѣлъ и обѣднѣлъ. Они не встрѣчаются на почетныхъ государственныхъ мѣстахъ. Все имущество Лудовика заключалось въ небольшомъ участкѣ земли, доходами котораго не покрывались расходы на многочисленную семью. Какъ выше упомянуто, онъ занималъ скромную должность подесты въ маленькомъ городкѣ Капрезе и Кьюзи.

Эта должность была срочная. Старшій городъ, державная Флоренція, посылала въ меньшіе города городничихъ на очень короткіе сроки, опасаясь, чтобы долгое управленіе одного и того же лица не переходило въ тираннію, въ наслѣдственное независимое владѣніе, что̀ болѣе и болѣе практиковалось въ тогдашней государственной жизни Италіи. Вскорѣ по рожденіи Микеланджело, отецъ его, окончивъ срокъ службы, вернулся во Флоренцію.

Призваніе къ искуству рано сказалось въ мальчикѣ. Обучаясь въ начальной (грамматической) школѣ, Микеланджело все свободное время проводилъ въ мастерскихъ художниковъ и усердно занимался рисованьемъ. Это сильно не нравилось его отцу, который вовсе не желалъ, чтобы сынъ его избралъ себѣ артистическое поприще. Бѣдность внушала Лудовику Буонарроти мысль о необходимости пристроить дѣтей къ какому-нибудь болѣе прибыльному занятію, но всѣ средства—не исключая argumentum baculinum, какъ замѣчаетъ Блекъ — убѣдить мальчика въ несостоятельности

артистической карьеры оказались безсильными. Непреклонное упорство ребенка и совѣтъ друзей заставили отца уступить. Онъ помѣстилъ сына въ лучшую тогдашнюю живописную школу — къ братьямъ Доменику и Давиду Куррадо, извѣстнымъ болѣе подъ прозвищемъ Гирландайо. Это имя составляетъ одно изъ украшеній исторіи итальянскаго искуства. Въ апрѣлѣ 1488 года, между Буонарроти и Гирландайо состоялся договоръ, по которому Микеланджело поступалъ къ братьямъ Гирландайо на три года обучаться живописи и дѣлать все, что хозяева ему прикажутъ. Противъ того, Гирландайо обязались выдать ему въ теченіе трехъ лѣтъ девяностошесть ливровъ, что̀ теперь составляетъ 206 фр. 40 сант. Заведеніе (bottega) Гирландайо ничѣмъ не отличалось отъ прочихъ ремесленныхъ заведеній того времени. Отношенія учениковъ къ мастерамъ были проникнуты патріархальностью: ученики растирали краски, готовили доски, пріучались къ фресковому производству, копировали рисунки, хранившіеся въ портфеляхъ мастеровъ и, по мѣрѣ силъ, помогали этимъ послѣднимъ въ ихъ работахъ. Въ заведеніи Гирландайо Микеланджело сблизился съ Гранначи, и дружественныя отношенія ихъ сохранились даже по окончаніи ученья. Необыкновенныя способности мальчика обнаружились вскорѣ. Онъ рисовалъ неутомимо, покрывая фигурами стѣны дома и сада своихъ родителей и кормилицы въ Сеттиньяно. Его наброски углемъ сохранялись еще въ прошломъ столѣтіи, а въ сеттиньянской виллѣ до настоящаго времени показывается начерченная имъ голова фавна. Мало того, что рисунки его были лучше всѣхъ остальныхъ ученическихъ работъ, но и самъ знаменитый Доменико съ удивленіемъ замѣтилъ, что немногаго нужно, чтобы они были выше его собственныхъ. Однажды ученикъ рѣшился даже исправить женскую одѣтую фигуру, нарисованную учителемъ, и сдѣлалъ это въ совершенствѣ. Впослѣдствіи Вазари показалъ въ Римѣ Микеланджело, уже бывшему въ полной славѣ, этотъ юношескій опытъ, и великій художникъ замѣтилъ, что въ дѣтствѣ онъ болѣе смыслилъ въ этомъ искуствѣ. Его копіи нерѣдко вводили въ заблужденіе: такъ близки были онѣ къ оригиналамъ. Когда Гирландайо съ ученикомъ работалъ надъ извѣстными фресками въ церкви S. Maria Novella, Микеланджело такъ вѣрно нарисовалъ своего учителя на подмосткахъ за дѣломъ, среди помощниковъ и штукатуровъ, что самъ Гирландайо призналъ его работу превосходною. Изучая произведенія мастеровъ, наполнявшія тогда Флоренцію, и упражняясь въ этюдахъ съ натуры, юноша не довольствовался этимъ. Кипучая

фантазія требовала иныхъ формъ, иной обстановки, влекла его въ творческій міръ фантазіи. Причудливое и странное привлекало его такъ же, какъ и его великаго современника, Ліонардо да-Винчи. Гирландайо, мастеръ спокойный, правильный и изящный, какъ эпическій поэтъ, былъ изумленъ, когда Микеланджело передѣлалъ по-своему, перомъ и красками, «Искушеніе св. Антонія» съ гравюры даровитаго нѣмецкаго живописца Мартина Шёна. Біографъ нашего художника, Кондиви, разказываетъ, что, раскрашивая эту картину, Микеланджело въ точности слѣдовалъ природѣ и изучалъ на рыбной ловлѣ формы и цвѣтъ перьевъ, цвѣтъ рыбныхъ глазъ, и точно то же дѣлалъ относительно остальныхъ деталей. Все это было исполнено съ такимъ совершенствомъ, что возбудило тогда всеобщее удивленіе.

Микеланджело не дожилъ у Гирландайо до окончанія срока, и въ 1489 году перешелъ изъ ихъ мастерской въ сады Медичи, на площади св. Марка. Какъ это мирилось съ контрактомъ, сказать трудно. Слѣдуетъ замѣтить, что Доменико Гирландайо умеръ, и даровитому юношѣ уже нечего было изучать подъ руководствомъ Давида. Владѣя рисункомъ столь же хорошо, какъ и учитель, Микеланджело могъ пріобрѣсти въ заведеніи только технику красокъ. Тамъ держались старинной системы раскрашиванія клеевыми красками (a tempera) въ станковыхъ работахъ и фресковой живописи стѣнныхъ картинъ. Новая техника масляныхъ красокъ, а равнымъ образомъ попытки замѣнить трудное и медленное производство a tempera иными пріемами, были не въ ходу въ мастерской Гирландайо. Микеланджело относился съ пренебреженіемъ къ масля-нымъ краскамъ, считая масляную живопись бабьимъ дѣломъ. Самъ онъ предпочиталъ клеевую живопись, требующую прежде всего точности рисунка и величайшей осмотрительности въ наложеніи красокъ. Въ техникѣ письма al fresco, доведенной Доменикомъ Гирландайо до высокаго совершенства, Микеланджело не имѣлъ достаточныхъ познаній, и впослѣдствіи, создавая свои мощныя картины въ Сикстинской капеллѣ, долженъ былъ, въ технической части работы, пользоваться если не помощью, то указаніями флорентійскихъ живописцевъ. Юному ученику Гирландайо, конечно, не могло представиться случая самостоятельно работать надъ фресковымъ украшеніемъ стѣнъ; живопись a tempera не давала ему достаточнаго простора въ творчествѣ. Эти обстоятельства, вѣроятно, были причиной охлажденія юноши къ живописи вообще и побудили его перейдти къ скульптурѣ. Лучшей школой въ этомъ

отношеніи для него была коллекція античныхъ и новыхъ барельефовъ и статуй, собранная Лаврентіемъ Медичи. Лучшимъ ученикамъ Гирландайо предложено было заняться изученіемъ памятниковъ античнаго искуства, находившихся въ этой коллекціи. Хранителемъ музея и руководителемъ молодыхъ людей, работавшихъ тамъ, былъ скульпторъ Бертольдо.

Самъ Бертольдо учился у Донателло и потомъ былъ дѣятельнымъ сотрудникомъ этого великаго ваятеля. Скульптура, при такомъ руководителѣ, объясняемая по такимъ образцамъ, не могла не увлечь Микеланджело, столь живо чувствовавшаго пластичность формъ. Живопись была имъ оставлена. Первымъ его самостоятельнымъ скульптурнымъ опытомъ была голова смѣющагося фавна. Тонкій знатокъ изящнаго, Лаврентій Медичи нашелъ въ ней только одинъ недостатокъ: у фавна видны были зубы, а въ старости всегда нѣсколькихъ зубовъ не достаетъ. На другой день Микеланджело исправилъ голову, вырѣзавъ спереди нѣсколько зубовъ и оставивъ однѣ десны. Лаврентію очень понравилась работа, а еще болѣе послушаніе мальчика. Съ этихъ поръ, юный артистъ вошелъ къ нему въ милость, и съ этихъ поръ установились близкія отношенія Микеланджело къ дому Медичи, непрерывавшіяся до конца его жизни, не смотря на всѣ невзгоды, постигавшія Медичи и Флоренцію. Лаврентій, отгадавъ необыкновенныя способности мальчика, рѣшился взять его къ себѣ въ домъ и сдѣлать все, чтобы помочь его развитію. На это требовалось согласіе отца, который, однако, все еще надѣялся, что Микеланджело образумится и охладѣетъ къ искуству. Предложеніе Лаврентія шло въ разрѣзъ съ ожиданіями; но отказать такому могущественному человѣку было очень трудно. Лудовикъ согласился уступить сына, а Медичи далъ ему понять, что онъ можетъ разсчитывать на какую-нибудь общественную должность. Впослѣдствіи старикъ Буонарроти воспользовался обѣщаніемъ и просилъ дать ему мѣсто въ таможнѣ. Желаніе было такъ скромно, а мѣсто такъ малодоходно, что Лаврентій даже удивился, ожидая, что у него потребуютъ чего-нибудь болѣе выгоднаго. «Всегда ты останешься бѣднякомъ!», замѣтилъ онъ Лудовику, исполнивъ его желаніе.

Роскошныя палаты Медичи, радушно принявшія геніальнаго отрока, были самымъ блестящимъ центромъ умственной дѣятельности тогдашней Европы. Лучшіе гуманисты эпохи составляли постоянное общество великолѣпнаго хозяина, тѣсно сплоченное единствомъ духовныхъ интересовъ. Возрождавшаяся древность вхо-

дила въ плоть и кровь лучшихъ людей того времени. Дивное даже въ искалѣченныхъ остаткахъ древнее искуство и высота мысли древней философіи находили себѣ въ этой новой академіи восторженныхъ поклонниковъ. Марсилій Фичино—первый толкователь Платона и Плотина, Анджело́ Полиціано—переводчикъ Гомера, многосторонній Пико Мирандольскій, были во главѣ академіи. Всѣ они были поэты, и самъ Лаврентій писалъ превосходныя канцоны на итальянскомъ языкѣ. Академія окружала Платона и Пиѳагора религіознымъ культомъ. День рожденія и смерти перваго (20 ноября) чествовался торжественнымъ собраніемъ. Предъ бюстомъ Платона произносились рѣчи во славу мудреца и возносились моленія въ духѣ его ученія. Была мысль о сопричтеніи его къ лику святыхъ, какъ дохристіанскаго христіанина. Средневѣковая религія и сухая схоластика были безповоротно отвергнуты; но одно отрѣшеніе отъ нихъ (аверроизмъ, издавна утвердившійся въ Италіи), одно наслажденіе матеріальными благами, не могло удовлетворять эти тонко-развитыя натуры. Въ Платонѣ они чтили свѣтскую мысль, своими силами поднимающуюся до созерцанія верховныхъ началъ жизни. Возвышенная религіозность Платона и неоплатониковъ, одухотворявшая миѳы, дѣлавшая ихъ прозрачными символами идеи, представлялась имъ, конечно, въ болѣе привлекательномъ видѣ, нежели наивно-матеріалистическія вѣрованія средневѣковаго католицизма. Даже Платонъ, въ своемъ аттическомъ совершенствѣ, не вполнѣ удовлетворялъ ихъ. Расходясь съ дебелою и узкою ортодоксальностью, лучшіе флорентійцы сохраняли въ душѣ религіозный мистицизмъ, а потому аттическій геній Платона для нихъ былъ ближе въ александрійскомъ истолкованіи. Козьма Медичи, образуя Марсилія Фичино, возлагая на него латинскій переводъ бесѣдъ Платона, подготовлялъ его для перевода Плотина и подъ конецъ жизни потребовалъ, чтобы Фичино прочиталъ нѣсколько лекцій о плотиновой философіи. Марсилію Фичино было поручено воспитаніе дѣтей Лаврентія. Его уроками пользовался и Микеланджело. Философскій мистицизмъ иного рода находилъ себѣ въ академіи представителя въ лицѣ Пика Мирандольскаго. Люди, освобождаясь отъ средневѣковаго мрачнаго воззрѣнія на грѣховность человѣка, на приниженность и безсиліе его внѣ безусловнаго послушанія церкви, съ восторгомъ подчинялись мудрецу, объявлявшему, что истинную задачу философіи составляетъ сущность и достоинство человѣка, разумный человѣческій духъ (ѳеэтетъ). Глубже всѣхъ и лучше всѣхъ это положеніе Платона

развилъ Пико Мирандольскій. Въ рѣчи и достоинствѣ человѣка [1]), онъ говоритъ: «Создавъ человѣка въ послѣдній день творенія, Богъ одарилъ его не только особыми свойствами, но и сдѣлалъ ему причастнымъ все, что было родственно ему въ предшедшемъ твореніи. Потому онъ поставилъ человѣка въ центрѣ мірозданія, какъ цѣльное отраженіе полноты творенія, какъ микрокосмъ: не привязалъ его къ одному мѣсту жительства, къ извѣстнымъ физическимъ условіямъ и законамъ, къ опредѣленнымъ внѣшнимъ проявленіямъ и дѣятельности, но предоставилъ ему устроить свое бытіе по собственному усмотрѣнію, по своему произволу. Среди міра поставилъ я тебя—говорилъ Творецъ Адаму,—чтобы ты легче осмотрѣлся и увидѣлъ все, что въ немъ существуетъ. Я создалъ тебя ни земнымъ, ни небеснымъ, ни смертнымъ, ни безсмертнымъ, для того, чтобы ты самъ сталъ своимъ собственнымъ устроителемъ и укротителемъ (plastes et victor); ты можешь выродиться въ звѣря, и возродиться въ богоподобное существо. Звѣри изъ утробы материнской выносятъ съ собой все, что имъ нужно. Высшія существа изначала (ангелы), или вскорѣ послѣ того (падшіе духи), стали тѣмъ, чѣмъ они вѣчно останутся. Ты одинъ можешь развиваться и рости по своей волѣ и носить въ себѣ сѣмена всесторонней жизни». Воспитатель молодыхъ Медичи, Фичино, соединялъ Евангеліе съ философіей и училъ о божествѣ, какъ о верховномъ благѣ, творческомъ единствѣ духа, раскрывающагося въ царствѣ идей, образующаго по нимъ вселенную и присущаго ей повсемѣстно. Любовь онъ называлъ лучемъ красоты, который, свѣтя изъ сердца Божія, изливается въ міръ тѣлесный, плѣняетъ созерцателя и возноситъ его къ духовной основѣ всего сущаго. «Любовь и разумъ—говоритъ Фичино въ одномъ стихотвореніи—суть крылья, данныя душѣ, чтобы она могла подняться къ небесамъ и слиться воедино съ Богомъ». Поэзія Лаврентія Медичи проникнута чистымъ деизмомъ. Всѣ древнія и новыя религіи, по мнѣнію гуманистовъ академіи, имѣютъ двоякій смыслъ: тайный, и общенародный. Разсматриваемыя аллегорически и философски, онѣ сливались въ одну; если же понимать ихъ попростонародному, то онѣ представляются различными. Академія относилась къ нимъ пофилософски. Пико Мирандольскій, по замѣчанію его біографа, пытался ввести подъ сводъ флорентійскаго собора божества Египта, Халдеи и Гре-

[1]) Zeitschrift für Völkerpsychologie, XV Band, III und IV Hefte. Der Platonismus Michelangelo's, von Victor Kaiser.

ціи. Но великій ученый вносилъ въ классическій гуманизмъ академіи новую важную стихію — гебраистику: онъ былъ однимъ изъ главныхъ основателей изученія еврейской литературы не только библейской эпохи, но и позднѣйшихъ періодовъ. Для уразумѣнія каноническихъ книгъ, онъ обращается къ Талмуду и въ особенности увлекается Каббалой Изъ послѣдней онъ выноситъ, между прочимъ, ученіе о человѣкѣ, какъ о микрокосмѣ. «Древняя еврейская истина» (vetus veritas hebraica) выдвигалась вмѣстѣ съ эллинской религіозно-философской мыслью, и соединеніе ихъ съ очищеннымъ отъ средневѣковыхъ наростовъ христіанствомъ представлялось системой абсолютной религіозно-философской истины. Одного христіанства, одного Новаго Завѣта, было недостаточно для возрожденія человѣчества Новозавѣтные образы не исчерпывали всѣхъ проявленій божественнаго начала въ мірѣ. Религіозный порывъ искалъ его въ могучихъ образахъ Библіи и открывалъ въ глубокомысленныхъ миѳахъ языческой древности. Несостоятельность католицизма была такъ осязательна, что патріархъ эллинизма, грекъ Гемистъ, пріѣхавшій по поводу соединенія церквей на флорентійскій соборъ, возвѣщалъ не только близость единенія греческой и латинской церквей, но и полное упраздненіе христіанства и ислама, сліяніе всѣхъ религій въ одну, близкую къ древнему язычеству, въ которой должна была найдти себѣ выраженіе абсолютная истина. Сохранились сочиненные имъ гимны Зевсу. На своей родинѣ, Гемастъ пользовался глубокимъ уваженіемъ, какъ лучшій знатокъ Платона; но, понятное въ грекѣ, исключительное увлеченіе эллинизмомъ не привилось къ итальянскому уму, шире и свободнѣе развивавшему свои силы въ эпоху Возрожденія. Могучіе образы Библіи, загадочныя и фантастическія преданія сѣдой древности въ Каббалѣ и Талмудѣ, воскресали изъ многовѣковаго забвенія, дѣлались достояніемъ европейской науки и давали новую опорную точку для тѣхъ, кто, расходясь съ католицизмомъ, жаждалъ религіознаго обновленія и стремился къ созданію новаго мысленнаго града Божія. Какъ для неоплатонниковъ боги и герои Эллады, такъ для гуманистовъ медицейской академіи образы библейскихъ борцовъ, пріобрѣтали символическое значеніе. Кроткіе лики евангельскихъ сказаній оттѣснялись на второй планъ мужественными фигурами Ветхаго Завѣта. Ученіе о прекрасномъ, конечно, занимало одно изъ первыхъ мѣстъ въ мышленіи этихъ высокодаровитыхъ людей. Оно основывалось на Платонѣ и Плотинѣ и впослѣдствіи художественно выразилось въ пластикѣ и сонетахъ Микеланджело. По мнѣнію Плотина,

прекрасное хотя и открывается чувственнымъ образомъ, однако, не въ этой области нужно искать объясненія его происхожденія. Когда душа наслаждается имъ, то она какъ-бы уразумѣваетъ его, какъ-бы воспринимаетъ въ себя. Матерія безвидна, безформенна, пока идея не соединяетъ ее въ нѣчто цѣлое; поэтому матеріальные предметы становятся прекрасными только чрезъ участіе свое въ идеѣ. Въ чувственномъ мірѣ—два вида прекрасныхъ предметовъ: предметы, производимые искуствомъ, и предметы природы. Послѣдніе суть образы идей; но предметы, созданные искуствомъ, не составляютъ простаго подражанія природѣ—въ этомъ Плотинъ расходится съ Платономъ; напротивъ, искуство восходитъ до самыхъ идей, которыя даютъ начало и природѣ: оно создаетъ образы собственной силой и восполняетъ недостатки естественныхъ произведеній, какъ-будто въ собственныхъ нѣдрахъ владѣя красотой. Такъ Фидій создалъ Зевса безъ всякаго чувственнаго наблюденія, представивъ его такимъ, какимъ онъ показался бы, если бы Зевсъ захотѣлъ явиться предъ нашими очами. Прекрасное въ мірѣ имѣетъ нравственный смыслъ: оно должно вести къ верховному благу, и наслажденіе красотою должно быть только средствомъ къ соединенію съ источникомъ жизни и свѣта [1]).

Въ такой философской и артистической атмосферѣ возрасталъ Микеланджело и, конечно, не могъ не обратить на себя вниманія. Блистательныя художественныя дарованія, рано обнаружившіяся въ немъ, его врожденная способность къ усидчивому, обдуманному труду, сдѣлали его любимцемъ корифеевъ тогдашней интеллигенціи. Лучшее, что могла дать наука и поэзія того времени, открывалось въ живомъ процессѣ передъ нимъ, когда онъ былъ въ томъ переходномъ юношескомъ возрастѣ, въ которомъ человѣкъ съ наибольшей жадностью и легкостью усвояетъ запасъ идей и сильныхъ впечатлѣній, долженствующихъ составить духовную основу всей его послѣдующей жизни. Микеланджело въ этомъ обществѣ былъ художникомъ и поэтомъ, воплотившимъ принятыя имъ ученія въ пластическую форму. Тамъ, гдѣ непосвященные восторгались совершенствомъ техники и чисто художественнаго замысла, многіе чувствовали невѣдомое имъ глубокое содержаніе, но лишь немногіе постигли истинный смыслъ идеи, символически облеченной въ могучее художественное созданіе.

Развиваясь духовно подъ вліяніемъ великихъ гуманистовъ, Ми-

---

[1]) М. Владиславлевъ, Философія Плотина. Спб. 1868, стр. 255 и сл.

келанджело усердно продолжалъ свои художественныя занятія. Хотя скульптура надолго становится его главнымъ занятіемъ, онъ не оставляетъ и живописи. Во время пребыванія своего въ палатахъ Ме-



Битва Геркулеса съ кентаврами, барельефъ Микеланджело, въ Музеѣ Буонарроти, во Флоренціи.

дичи, онъ, между прочимъ, изучаетъ геніальныя фрески Мазаччо. Широкій, строгій стиль этого мастера былъ всего болѣе по вкусу

юному художнику. Могучія фигуры Мазаччо, дѣйствительно, ближе всѣхъ подходятъ къ позднѣйшимъ созданіямъ Микеланджело въ Сикстинской капеллѣ.

Въ духѣ академическихъ ученій, Микеланджело производитъ свою первую серьезную работу—«Битву Геркулеса съ кентаврами». Сюжетъ предложилъ ему Полиціано; Пико Мирандольскій и пиѳагорейцы «понемногу» посвятили его въ смыслъ сказанія.

По изъясненію Плотина и александрійскихъ миѳографовъ, Геркулесъ олицетворяетъ собою дѣятельную силу и отвагу, потомъ—свѣтъ, воздухъ и свободу; онъ олицетворяетъ также мудрость, будучи представителемъ Минервы, своей покровительницы. Напротивъ того, кентавръ, рожденный въ преступномъ сожитіи Изиды и тучи, олицетворяетъ варварство, грубость, животную природу, а также—лжезнаніе и духъ софистики. Барельефъ, изваянный юнымъ художникомъ, является такимъ образомъ воплощеніемъ идеи о борьбѣ человѣка, героизма и духовной мощи, съ животною силой, о борьбѣ истины и реальности съ призрачными представленіями, съ суевѣріемъ и превратнымъ умствованіемъ. Великолѣпный барельефъ, о которомъ и въ старости Микеланджело вспоминалъ съ особымъ удовольствіемъ, сразу высоко поставилъ юнаго художника во Флоренціи и доставилъ ему много поклонниковъ и враговъ. Замкнутый характеръ и отчужденіе отъ общества уже тогда составляли характерную черту его личности. Онъ брезгливо сторонился отъ популярности, отъ товарищества, и ядовитыми, нерѣдко оскорбительными словами отдѣлывался отъ попытки вызвать его къ болѣе близкому общенію. Въ связи съ завистью, возбужденной чрезвычайными милостями къ нему Лаврентія Медичи, характеръ артиста долженъ былъ ставить его во враждебныя отношенія со сверстниками. Такова была ссора его съ Торреджани. Сильный Торреджани ударомъ кулака сломилъ ему переносицу и навсегда обезобразилъ его лицо. Микеланджело никогда не могъ помириться съ этимъ. Торреджани былъ изгнанъ изъ города и впослѣдствіи лишилъ себя жизни въ Испаніи, въ тюрьмѣ инквизиціи. Почти одновременно съ битвой кентавровъ, Микеланджело высѣкаетъ изъ мрамора барельефъ Мадонны, подражая при этомъ Донателло.

Въ 1492 году, Лаврентій Медичи скоропостижно умеръ, въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ, на 45 году своей жизни. Блестящій, всемірно-историческій періодъ флорентійской цивилизаціи сошелъ съ нимъ въ могилу. Даже враги Лаврентія Великолѣпнаго были охва-

чены смутнымъ предчувствіемъ грядущихъ невзгодъ. Весь городъ былъ въ унынiи. Блестящій кружокъ, центромъ котораго былъ Лаврентій, разсѣялся. Въ теченіе двухъ-трехъ лѣтъ безвременно скончались Пико Мирандольскій и Анджело Полиціано (оба они были моложе Лаврентія) и вслѣдъ за ними старый Марсиліо Фичино. Микеланджело былъ глубоко пораженъ этимъ неожиданнымъ горемъ. Онъ не хотѣлъ оставаться въ опустѣломъ дворцѣ своего патрона, и возвратился къ отцу. Долгое время онъ не могъ приняться ни за что. Старшій сынъ Лаврентія совершенно не походилъ на своего знаменитаго отца. Надменный, распущенный и самовластный, Пьеръ Медичи окружилъ себя толпой подобныхъ себѣ любимцевъ, подготовившихъ ему изгнаніе изъ Флоренціи. Для Микеланджело, конечно, не было мѣста въ такомъ обществѣ, но трехлѣтнее совмѣстное пребываніе подъ однимъ кровомъ не могло не установить между ними близкихъ отношеній; испорченная душа новаго флорентійскаго владыки поддавалась смутному почтительному чувству предъ строгимъ и возвышеннымъ духомъ юнаго Буонарроти. Пьеру хотѣлось, чтобы Микеланджело продолжалъ жить попрежнему во дворцѣ Медичи, и тотъ уступилъ его настояніямъ изъ уваженія къ памяти его отца. Здѣсь онъ вырѣзалъ изъ дерева Распятіе для настоятеля церкви св. Духа, въ благодарность за дозволеніе пользоваться трупами при изученіи анатоміи, которою онъ занимался всегда съ такимъ усердіемъ, что ни прежде, ни послѣ того, въ средѣ художниковъ не было лучшаго знатока человѣческаго тѣла. На сей разъ, пребываніе Микеланджело въ домѣ Медичи было непродолжительно. Онъ ясно видѣлъ неминуемую развязку распутной жизни Пьера и, избѣгая солидарности съ его дворомъ, уѣхалъ изъ Флоренціи. Цѣлый годъ онъ провелъ въ Болоньѣ, читая съ Альдовранди Данте, Петрарку и Боккачьо и работая исподоволь надъ двумя статуями: «Ангелъ» и «Св. Петроній» для болонскихъ церквей. Недостатокъ работъ заставилъ его возвратиться на родину, гдѣ въ то время успѣли изгнать Пьера Медичи и возстановить, при помощи Савонаролы, прежнее республиканское устройство. Онъ снова отдался искуству, и по заказу Франческо Медичи изваялъ «Св. Іоанна» и «Спящаго Эрота». Послѣдняя статуя вышла такъ изящна, что только свѣжесть мрамора отличала ее отъ антиковъ. По совѣту упомянутаго Медичи, мрамору былъ приданъ видъ древняго. Статуэтку отправили въ Римъ, и кардиналъ Рафаель Ріаріо, считая ее за настоящій антикъ, далъ за нее 200 дукатовъ (2700 франк.). Ми-

келанджело, впрочемъ, не получилъ и тридцати дукатовъ за свою работу. Всѣ были въ въ восторгѣ отъ новооткрытаго античнаго произведенія; однако, вскорѣ возникли сомнѣнія, и дѣло разъяснилось. Тѣмъ не менѣе кардиналъ не захотѣлъ разстаться съ статуей, по общему признанію, первокласснаго достоинства. По его приглашенію, Микеланджело, въ 1496 г., переселяется въ Римъ.

II.

Микеланджело оставилъ Флоренцію подъ глубокимъ впечатлѣніемъ громовыхъ проповѣдей Савонаролы, унеся съ собою на всю жизнь почтительное воспоминаніе объ этомъ послѣднемъ энтузіастѣ религіозной мысли Возрожденія. Переселяясь въ Римъ, онъ вступалъ въ то царство вавилонской блудницы, противъ котораго ратовалъ великій доминиканецъ и во главѣ котораго стоялъ тогдашній папа Александръ Борджіа. Любезный пріемъ кардинала Ріаріо, однако, не доставилъ художнику работы. Не таково было время, чтобы кардиналы могли предаваться культу изящнаго. Почти годъ Микеланджело провелъ безъ дѣла. Только въ 1497 году, послѣ гибели флорентійскаго пророка, онъ изваялъ статую Вакха. Изъ описанія Конди́ви, близко стоявшаго къ художнику, можно догадаться, что и въ эту статую Микеланджело вложилъ мысль, принадлежащую не столько древности, сколько его друзьямъ, гуманистамъ академіи. Древніе художники охотно придавали Вакху царственное спокойствіе, какъ богу той силы, которая можетъ побѣдить и человѣка, и звѣря, почему и свирѣпый тигръ послушно слѣдуетъ за юнымъ богомъ. У Микеланджело вино овладѣло самимъ Вакхомъ: слегка опьяненному богу приданъ блуждающій взглядъ, нетвердая походка; голова его повита виноградной лозой, на его лѣвой рукѣ виситъ тигровая шкура, въ знакъ того, что за неумѣренную страсть къ винограду можно поплатиться жизнью; животъ вздутъ, мускулатура изображена мягко, жирно. Вакхъ держитъ въ лѣвой рукѣ кисть винограда, которую потихоньку ощипываетъ сзади стоящій ребенокъ-сатиръ. Самъ Вакхъ скорѣе напоминаетъ юнаго фавна. Въ общемъ, эстетическое чувство не удовлетворяется ни красотой линій, ни замысломъ статуи. Современная ей статуя Вакха скульптора Джованни Майано должна быть, по композиціи, поставлена выше, хотя и уступаетъ произведенію Микеланджело въ разработкѣ анатомическихъ подробностей спины и боковъ.

Гораздо важнѣе по своимъ результатамъ для артиста была вторая римская работа его—группа Милосердія, «Pietà», исполненная по заказу французскаго кардинала, аббата св. Діонисія. Она пред-



«PIETÀ»

Группа Микеланджело, въ Петровскомъ соборѣ въ Римѣ.

ставляетъ Богоматерь, держащую на колѣняхъ бездыханное тѣло Спасителя. Обширныя познанія въ анатоміи и изученіе знаменитаго ватиканскаго фрагмента, извѣстнаго подъ названіемъ Торса, дали Микеланджело возможность развернуть всю мощь своего

генія при исполненіи тѣла Христа. Ни въ отчетливости и тонкости исполненія, ни въ уравновѣшенной юношеской красотѣ тѣла, свободной отъ тѣхъ преувеличеній, которыя впослѣдствіи допускалъ въ своихъ изображеніяхъ художникъ, эта группа не имѣетъ себѣ равной между всѣми его произведеніями. Расположеніе тѣла Христа почти такое же, какъ у Рафаеля, въ «Положеніи во гробъ», написанномъ лѣтъ восемь спустя. Столь же замѣчательна и величаво драпированная фигура Богоматери. Безъ сомнѣнія, это—самая прекрасная женская фигура, когда-либо имъ созданная. Всѣ замѣтили, что, въ сравненіи съ Христомъ, она слишкомъ моложава. Но эта характерная черта не была необдуманной случайностью. На вопросъ одного изъ придворныхъ кардинала, гдѣ видано, чтобы мать была моложе сына, Микеланджело сухо отвѣтилъ: «въ раю»; но для Кондиви онъ былъ милостивѣе и далъ ему такое объясненіе: «развѣ ты не знаешь, что цѣломудренныя женщины сохраняютъ юность долѣе, нежели другія? Тѣмъ болѣе это относится къ Дѣвѣ, къ которой никогда не приближался даже малѣйшій похотливый помыслъ, могшій воздѣйствовать на ея тѣлесность. Скажу тебѣ еще, что такая чистота и красота юности, понятная и сама по себѣ, вѣроятно, была сверхъ того поддержана особой помощью Божіей для того, чтобы наглядно убѣдить людей въ вѣчной непорочности Приснодѣвы-Матери. Юношескій видъ не былъ необходимымъ для Сына; здѣсь, скорѣе, было необходимо противоположное. Я хотѣлъ показать, что Сынъ Божій дѣйствительно облекся въ тѣло человѣческое, подчиненное всему тому, чему подвержены всѣ, только кромѣ грѣха. Поэтому не удивляйся, что я изобразилъ Пресвятую Дѣву, Матерь Бога, гораздо моложе, нежели бываютъ женщины ея лѣтъ, Сыну же Божію придалъ черты, свойственныя его тогдашнему возрасту». Такъ серьезно и глубоко обдумывалъ и исполнялъ свои произведенія двадцати-пятилѣтній художникъ.

Группа «Милосердіе» доставила громкую извѣстность геніальному флорентійцу. Его не только признали первымъ среди современныхъ ваятелей, но и равнымъ съ величайшими художниками античнаго міра. Это сравненіе съ произведеніями древности имѣетъ особенное значеніе. До сихъ поръ Микеланджело развивался въ художественныхъ рамкахъ, установленныхъ гуманистами, разрабатывалъ ихъ тэмы (Битва кентавровъ) и осторожно обновлялъ новыми идеями античные образы (Вакхъ). Содержаніе и форма наиболѣе удачно и полно соединились въ «Pietà», но здѣсь онъ не



ИГРА ВЪ ФОФАНЫ.
(Schwarzer Peter).

Картина Б. Вотьѐ.

вышелъ изъ обычныхъ представленій этого сюжета. Тихая, глубокая скорбь Богоматери, изящно выраженная имъ въ тонко обработанной статуѣ, далека еще отъ тѣхъ могучихъ проявленій бурно потрясенныхъ чувствъ, которыми впослѣдствіи онъ одушевилъ свои созданія, придавъ имъ какую-то сверхчеловѣческую энергію. Грандіозное, страшное, потрясающее, то, что итальянцы называютъ однимъ словомъ terribilità, еще не сказывается въ его трудахъ. Можно сказать, что группой «Pietà» вѣнчается первый, юношескій періодъ дѣятельности Микеланджело. Дальнѣйшее раскрытіе его личности и постепенное, самостоятельное воплощеніе его думы, проложившее новые пути въ искуствѣ, начинаются по его возвращеніи во Флоренцію, въ 1501 году.

III.

Крайности реформаторской попытки Савонаролы выдвинули впередъ партію благоразумныхъ и солидныхъ гражданъ Возвращеніе Медичисовъ было невозможно: свѣжа была еще память о расточительности Лаврентія и безпутной жизни Пьера. Во главѣ народнаго правительства стоялъ опытный и осторожный Содерини, который, благодаря обширнымъ своимъ связямъ съ Римомъ и сосѣдними герцогами, могъ безопасно вести корабль республики среди подводныхъ камней тогдашней политики. Внутри, Флоренція отдыхала отъ пережитыхъ потрясеній, и гражданскій миръ вновь возбудилъ любовь къ украшенію города и храмовъ произведеніями искуства. Въ тотъ же годъ, Микеланджело принялъ два заказа: одинъ, отъ новаго папы Пія III, — сдѣлать пятнадцать статуй для сьенскаго собора, изъ которыхъ художникъ окончилъ четыре, и затѣмъ—отъ соборной администраціи S. Maria del Fiore. Въ церковномъ складѣ хранилась начатая статуя гиганта, надъ которой въ 1464 году работалъ Агостино Дуччо. Статуя состояла изъ четырехъ кусковъ: одинъ, для головы и шеи, два—для рукъ, и четвертый—для остальнаго тѣла. Заказчики отобрали работу у Агостино, видя, что ему не по силамъ справиться съ нею. Микеланджело предложили сдѣлать изъ этого мрамора то, что окажется возможнымъ, причемъ обязали его окончить работу въ два года. По своему обыкновенію, онъ заперся наединѣ съ мраморомъ и началъ вырубать знаменитую статую Давида, пользуясь только небольшою восковою моделью. Отъ работы его предшественника не

осталось и слѣда. Въ январѣ, 1504 года, работа была окончена. Особая коммисія, въ составѣ которой были такіе люди, какъ Ліонардо да-Винчи, Сандро Боттичелли, Полайуоло, Андреа делла-Роббіа, Перуджино, Давидо Гирландайо, миніаторъ Аттаванте, механики и техники металлической работы, назначена была принять «Гиганта» (такъ обыкновенно называли статую Давида), обсудить выборъ мѣста и способы его постановки. Всѣ единодушно осыпали новое произведеніе величайшими похвалами. Одинъ Баччо-Бандинелли смотрѣлъ на статую съ затаенной завистью. Не знали, чему болѣе удивляться: красотѣ ли произведенія, или тѣмъ трудностямъ, которыя пришлось преодолѣть художнику. Вазари говоритъ, что едва ли болѣе удивлялись бы тому, кто воскресилъ бы мертваго.

Выборъ героя обусловливался тогдашнимъ состояніемъ Флоренціи. Проповѣди Савонаролы, по пламенному краснорѣчію и жестокому обличенію пороковъ общества, не уступали въ силѣ вдохновеннымъ рѣчамъ великихъ пророковъ Израиля. Подъ вліяніемъ его призыва къ покаянію и сердечному очищенію, произошло изгнаніе Пьера Медичи. Трагическіе и величавые образы ветхозавѣтныхъ героевъ глубоко запали въ душу Микеланджело, напитанную уже чтеніемъ Данте, родственнаго по духу Савонаролѣ. Съ тѣхъ поръ, мысли Данте, Савонаролы и Микеланджело слились воедино и, чѣмъ далѣе, тѣмъ рельефнѣе отражались въ каждомъ новомъ произведеніи флорентійскаго скульптора, какъ только открывалась ему возможность свободно воплощать въ данный сюжетъ его собственную мысль. Въ память изгнанія Медичи была поставлена бронзовая статуя Донателло, изображающая Юдиѳь. Новое правительство должно было брать примѣръ съ Давида, правосуднаго и великаго царя, проявившаго свою доблесть побѣдой надъ нечестивымъ великаномъ, въ томъ возрастѣ, когда нельзя было предполагать въ отрокѣ такую доблесть и силу. Этотъ моментъ и выраженъ въ статуѣ. Давидъ стоитъ въ вызывающей позѣ, положивъ лѣвую руку на грудь, какъ-бы призывая Божью помощь на предстоящую борьбу съ грубой, стихійной силой язычника Голіаѳа. Идея, положенная въ основу битвы кентавровъ, сквозитъ и въ этой статуѣ. Имѣя значеніе символа, Давидъ представленъ совершенно нагимъ и отличается уже удивительнымъ мастерствомъ въ отдѣлкѣ мускулатуры, глубоко постигнутой нашимъ скульпторомъ. Формы его—вообще удлиненныя, и это отступленіе отъ натуры, впервые выраженное художникомъ въ Давидѣ, придаетъ статуѣ легкость и стройность. Всѣ позднѣйшія произведенія Микеланджело отличаются этой характер-

ной чертой. «Никто не хотѣлъ уже смотрѣть послѣ Давида на статуи прежнихъ художниковъ, какъ-будто ихъ не бывало»—говоритъ Ва-



«ДАВИДЪ»
Рисунокъ Рафаеля со статуи Микеланджело, хранящійся въ Британскомъ Музеѣ въ Лондонѣ.

зари. Въ самомъ дѣлѣ, въ Давидѣ былъ уже не одинъ натурализмъ, который обращалъ на себя главное вниманіе Донателло и его учениковъ. Изъ натуры Микеланджело выбралъ и поставилъ на первый планъ только то, что́ должно характеризовать его героя и полнѣе выразить художественный замыселъ. Изученіе Давида въ этомъ отношеніи тогдашнимъ художникамъ представлялось столь же необходимымъ, какъ и изученіе натуры. Зная глубокія свѣдѣнія Микеланджело въ анатоміи, слѣдуетъ осторожно относиться къ уклоненіямъ отъ натуры, которыя онъ допустилъ уже въ этой статуѣ, какъ затѣмъ и въ позднѣйшихъ своихъ созданіяхъ: они нерѣдко были умышленны. Въ статуѣ Давида, великолѣпная, строгая голова, превосходно оттѣненная короткими и густыми волосами, слишкомъ велика для плечъ; кисти рукъ чрезмѣрно массивны, равно какъ и ступни ногъ: вѣроятно, такой непропорціональностью Микеланджело хотѣлъ нагляднѣе выразить возрастъ невполнѣ сложившагося отрока-Давида. Впослѣдствіи художникъ дѣлалъ оконечности несоразмѣрно малыми. Съ лицевой стороны, статуя менѣе удовлетворительна, нежели сзади. Въ числѣ рисунковъ Рафаеля, сохранился его превосходный этюдъ перомъ съ Давида, снятый сзади. Рафаель отчетливо отмѣтилъ мускулатуру спины и ногъ, широко и типически изваянную у Микеланджело. Тогда же была отлита бронзовая копія Давида подъ надзоромъ художника; эта копія была во владѣніи французскаго короля, но неизвѣстно, гдѣ она находится въ настоящее время.

За Давидомъ слѣдовалъ новый заказъ: скульптору опять предложили изобразить 12 апостоловъ для флорентійскаго храма S. Maria del Fiore, и вторично новозавѣтный сюжетъ остался невыполненнымъ. Обрубивъ эскизно голову еванг. Матѳея, Микеланджело не продолжалъ работы. Тѣло, скрытое подъ широкими складками одежды, не представляло для него никакой притягательности, стѣсняло его именно въ томъ, въ чемъ онъ чувствовалъ главную силу своего генія—пользоваться для выраженія своей мысли, по примѣру античныхъ художниковъ, всѣмъ человѣческимъ тѣломъ, а не сосредоточивать его на одной головѣ. Драппированныя фигуры, конечно, болѣе выразительны въ живописи, нежели въ скульптурѣ. Отказавшись отъ долгосрочнаго контракта въ церкви S. Maria del Fiore, Микеланджело исполнилъ нѣсколько меньшихъ скульптурныхъ работъ. Въ это время были сдѣланы «Мадонна съ Младенцемъ»—мраморная статуя, находящаяся въ Брюгге (Вазари говоритъ о бронзовой), два медальона и картина *à tempera* съ изображеніемъ

Мадонны. Какъ въ мраморной группѣ, такъ и въ картинѣ, Микеланджело отступаетъ отъ традиціоннаго помѣщенія Младенца на рукахъ Богоматери. Въ брюггской статуѣ, Младенецъ стоитъ у ногъ



«МАДОННА»

Группа Микеланджело, въ ц. Богоматери въ Брюгге.

сидящей Божіей Матери; на картинѣ, Марія, слегка откинувшись назадъ, передаетъ Младенца стоящему позади нея старцу Іосифу. Нѣжныя черты ея лика, изваяннаго въ римской «Pietà» и въ брюггской статуѣ, отсутствуютъ въ живописномъ изображеніи. Здѣсь мы видимъ уже ту серьезную, сильную красоту, свойственную болѣе античной Герѣ-Юнонѣ и родственную величавымъ Сивилламъ сикстин-



«МАДОННА ДОНИ»

Картина Микеланджело, въ галереѣ Уффицій въ Флоренціи

скимъ, нежели Мадоннѣ, въ изображеніи которой христіанское искуство до Микеланджело постоянно стремилось воплотить идеалъ вѣчно юной непорочности, любви и милосердія. Какъ скульпторъ, Микеланджело не признаетъ пейзажа: задній планъ картины занятъ группой обнаженныхъ юношей съ отчеканенными мускулами. Существуетъ мнѣніе, что фигуры эти изображаютъ пророковъ, но

оно бездоказательно. Съ этой картиной связанъ разсказъ, характеризующій отношенія Микеланджело къ его заказчикамъ. Окончивъ картину и покрывъ ее лакомъ, онъ послалъ ее къ Анджело Дони, по желанію котораго она была исполнена, и поручилъ получить за нее, согласно условію, 70 дукатовъ. Цѣна эта показалась Дони чрезмѣрной, и онъ уплатилъ только 45 дукатовъ. Тогда художникъ объявилъ, что желаетъ получить или 100 дукатовъ, или обратно картину. Мадонна очень нравилась Дони, и онъ сказалъ: я дамъ ему эти семьдесятъ дукатовъ. Но Микеланджело, раздосадованный нечестностью Дони (la poca fede), уже потребовалъ двойную плату противъ того, что требовалъ прежде. Такимъ образомъ, Дони, желая удержать картину, долженъ былъ заплатить за нее 140 дук. (Вазари).

Несравненно важнѣе другое живописное произведеніе, предпринятое въ это время Микеланджело. Содерини пригласилъ его написать на одной стѣнѣ залы Совѣта (del consiglio) эпизодъ изъ войны съ Пизой; другую стѣну предоставили Ліонардо да-Винчи. Отъ такого художественнаго состязанія съ величайшимъ артистомъ Италіи того времени не могъ отказаться гордый Буонарроти. Онъ началъ рисовать картонъ въ 1504, и окончилъ его въ концѣ августа 1505 года. Въ 1512 году, во время безпорядковъ при реставраціи Медичи, Баччо-Бандинелли разрѣзалъ картонъ на куски, изъ которыхъ многіе тогда же безслѣдно пропали; но и по сохранившимся ихъ обрывкамъ можно было судить, что цѣлая картина дѣйствительно заслуживала своей славы и недаромъ была образцомъ, по которому учились лучшіе тогдашніе художники. Въ 1575 году, нѣсколько кусковъ находилось во владѣніи Строцци, въ Мантуѣ, и эти послѣдніе предлагали флорентійскому герцогу купить ихъ; однако сдѣлка не состоялась, и затѣмъ всякій слѣдъ этихъ картоновъ утратился. Отдѣльные эпизоды картины (купающіеся воины) были гравированы Маркантоніемъ, Агостино Венеціано и другими. Тотъ же эпизодъ, въ 19 фигуръ, сохранился въ старинной копіи, въ коллекціи гр. Лейстера, и былъ превосходно награвированъ извѣстнымъ Скьявонетти въ 1808 г. Наконецъ, во флорентійской галереѣ находится эскизъ художника съ нѣсколькими фигурами для этого картона. Самое полное объясненіе погибшаго произведенія мы находимъ у Вазари, который былъ лично знакомъ съ этой картиной. Вотъ что̀ говоритъ этотъ Геродотъ исторіи искуства: «такимъ образомъ случилось, что онъ (Микеланжело), соревнуя Ліонардо, взялъ дру-

гую стѣну и выбралъ для нея сюжетомъ пизанскую войну. Для сего Микеланджело занялъ палату въ госпиталѣ красильщиковъ у С. Онофріо и тамъ принялся за огромнѣйшій картонъ, не позволяя никому взглянуть на свою работу. Онъ наполнилъ его обнаженными фигурами воиновъ, во время купанья застигнутыхъ призывомъ къ оружію въ лагерѣ, на который напали враги. Божественно изобразилъ Микеланджело, какъ воины, вылѣзая изъ воды, спѣшатъ одѣваться: одни торопливо вооружаются, чтобы помочь товарищамъ, другіе надѣваютъ латы, третьи прикрѣпляютъ вооруженіе на спинѣ; далѣе, многіе конные воины уже вступаютъ въ бой. Между прочимъ, тамъ было изображеніе старика, который, надѣвъ отъ зноя на голову вѣнокъ изъ плюща, сидя на землѣ и слыша шумъ, крики и бой барабановъ, второпяхъ не можетъ натянуть штаны на мокрыя свои ноги; здѣсь видны всѣ напряженные мускулы и нервы, и, кромѣ того, ротъ у него такъ искривленъ, что явственно, какъ онъ старается, напрягая всѣ члены тѣла до кончика ногъ. Были тамъ трубачи и фигуры, которыя, накинувъ одежду, нагишомъ бѣжали къ мѣсту сраженія. Можно было видѣть людей въ необыкновенныхъ положеніяхъ: кого стоя, кого на колѣняхъ, нагнувшимся, лежащимъ и висящимъ на воздухѣ, въ трудныхъ поворотахъ. Было также тамъ множество фигуръ, соединенныхъ въ группы и различнымъ образомъ набросанныхъ: одни были только очерчены углемъ, другія были нарисованы штрихами, иныя съ тѣнями и свѣтомъ, наложеннымъ бѣлилами. Онъ хотѣлъ показать все свое знаніе въ этомъ дѣлѣ. Дѣйствительно, художники были поражены и изумлены, видя въ картонѣ Микеланджело верхъ художественнаго совершенства (l'estremità dell'arte). Самовидцы утверждали, что ни прежде, ни послѣ, не видали они болѣе дивнаго искуства. И это воистину такъ. Когда съ величайшимъ торжествомъ, къ славѣ Микеланджело, оконченный картонъ былъ перенесенъ въ папскую залу, всѣ, изучавшіе этотъ картонъ и рисовавшіе съ него (а этимъ занимались въ теченіе многихъ лѣтъ какъ флорентійцы, такъ и иноземцы) впослѣдствіи сами прославились въ искуствѣ; здѣсь учились: другъ его, Аристотель Сангалло, Ридольфо Гирландайо, Рафаель Санціо Урбинскій, Франческо Граначчи, Баччо-Бандинелли и Алонсо Берругуете, испанецъ, а потомъ Андреа дель-Сарто, Франчабиджо, Россо, Матурино, Лоренцетто, Триболо, бывшій еще мальчикомъ, Якопо Понтормо и Перино дель-Вага, которые всѣ сдѣлались лучшими флорентійскими мастерами». «Этотъ картонъ — говоритъ другой знаменитый современникъ, Бенвенуто Челлини — былъ пер-

вымъ прекраснымъ произведеніемъ, въ которомъ Микеланджело показалъ свои изумительныя дарованія. Ліонардо да-Винчи и онъ изображали покореніе Пизы. Достойный удивленія Ліонардо да-Винчи избралъ для своей картины конную битву и взятіе знамени, причемъ кони были изображены такъ дивно, какъ только можно вообразить. Въ своей картинѣ, Микеланджело изобразилъ отрядъ пѣхоты, который лѣтомъ отправился купаться въ Арно; въ этотъ самый моментъ начинается битва, и пѣхотинцы спѣшатъ къ оружію, съ такими разнообразными и прекрасными тѣлодвиженіями (bei gesti), что столь высокаго искуства не видано было доселѣ ни у древнихъ, ни у новыхъ артистовъ».

IV.

Картонъ былъ законченъ уже въ Римѣ, куда переѣхалъ Микеланджело по вызову папы Юлія II, вступившаго на престолъ послѣ двадцатишести-дневнаго святительства Пія III. Въ лицѣ Юлія II, папскій престолъ украсился однимъ изъ лучшихъ и энергичнѣйшихъ итальянскихъ патріотовъ и ревнителей художествъ. Величайшія созданія итальянскаго искуства явились при немъ и по его почину. Папа и Микеланджело сразу поняли сродство своихъ натуръ. Разнообразные проекты, одинъ грандіознѣе другаго, занимали ихъ въ частыхъ бесѣдахъ; чѣмъ удивительнѣе былъ проектъ, тѣмъ сильнѣе онъ останавливалъ на себѣ ихъ вниманіе, мысль, обсужденіе. Наконецъ, папа рѣшился остановиться на проектѣ своего надгробнаго монумента. Въ этомъ созданіи должно было выразиться все величіе генія и искуства художника; съ другой стороны, онъ удовлетворялъ самолюбію первосвященника, ибо ни одинъ папа или государь не имѣлъ равнаго съ этимъ памятника, не то, что лучшаго, да и въ будущемъ нельзя было ожидать чего-либо подобнаго. О томъ, что было предположено, можно судить по сохранившемуся наброску двухъ узкихъ сторонъ памятника, а главнымъ образомъ по разсказу Кондиви, который писалъ, можно сказать, передъ глазами самого художника. Вотъ что говоритъ Кондиви: «Этотъ монументъ предполагался четырехстороннимъ: двѣ боковыя стороны—по восемнадцати саженей (braccia), и двѣ главныхъ—по двѣнадцати, такъ что выходило полтора квадрата. Снаружи были ниши, въ которыхъ помѣщались статуи; между нишами, на выступающихъ постаментахъ, были другія статуи, связанныя на по-

добіе плѣнниковъ, которыя олицетворяли живопись, ваяніе и зодчество, равнымъ образомъ свободныя искуства, каждое съ соотвѣтствующими аттрибутами, такъ что легко было догадаться, что̀ именно изображается статуей; этимъ обозначалось, что со смертью папы Юлія всѣ доблести были плѣнены смертью, ибо онѣ уже не могли никогда болѣе найдти себѣ того, кто такъ любилъ бы ихъ и покровительствовалъ имъ. Надъ ними шелъ карнизъ, опоясывавшій весь монументъ; вровень съ нимъ, по угламъ, стояли четыре огромныя статуи, одна изъ которыхъ, именно Моисей, находится въ ц. S. Piero in Vincoli. Монументъ оканчивался площадкой, на которой два ангела поддерживали саркофагъ: одинъ изъ ангеловъ изображенъ былъ съ радостнымъ лицомъ, какъ-бы созерцающимъ принятіе души Юлія въ сонмъ блаженныхъ; другой представленъ плачущимъ, скорбящимъ о томъ, что міръ лишился такого мужа. Съ одной изъ узкихъ сторонъ, былъ входъ внутрь, гдѣ была устроена небольшая комната, а въ ней—мраморный саркофагъ, служащій гробницею папѣ. Все это было обработано съ изумительнымъ искуствомъ. Въ монументѣ предполагалось сдѣлать до сорока статуй и, кромѣ того, сложныя, исполненныя полурельефно изображенія, относящіяся къ событіямъ изъ жизни первосвященника». Замѣтимъ, что Вазари, лично знавшій Микеланджело, описываетъ монументъ иначе.

По разсчету художника, стоимость монумента должна была простираться до 100.000 дукатовъ. Но самъ папа замѣтилъ, что издержки потребуютъ двойной суммы. Громадный трудъ, занимавшій Микеланджело въ теченіе всей его долголѣтней жизни, былъ осуществленъ лишь въ самой незначительной степени. Возникло множество непреодолимыхъ препятствій, которыя помѣшали осуществленію мысли Юлія II создать небывалый дотолѣ и неподражаемый для будущаго времени надгробный памятникъ. Замыслъ былъ такъ широкъ, что вся жизнь геніальнаго артиста ушла бы на прославленіе одного папы, и цивилизованный міръ былъ бы лишенъ тѣхъ безсмертныхъ твореній въ области живописи, скульптуры и архитектуры, которыя, только благодаря задержкѣ въ сооруженіи памятника, могли явиться изъ-подъ руки Микеланджело.

Препятствія возникли тотчасъ же послѣ того, какъ папа и художникъ пришли къ соглашенію относительно главныхъ основаній и величины монумента. Юлій, конечно, желалъ, чтобы его похоронили въ храмѣ св. Петра. Константиновская базилика, построенная въ 306 г., давно уже сильно обветшала и грозила разруше-

ніемъ. Въ половинѣ XV в., папа Николай V задумалъ перестроить ее. Въ связи съ соборомъ предполагалось воздвигнуть одинъ дворецъ для папы, другой для священной коллегіи и для пріема иноземныхъ государей; кругомъ этихъ зданій долженъ былъ возникнуть цѣлый городъ монументовъ, капеллъ, лоджій, водопроводовъ и амфитеатръ. Бернардо Розеллини представилъ проектъ перестройки, который однако остался безъ исполненія. Независимо отъ своей ветхости, старая базилика была и тѣсна. Пристроить особую капеллу для монумента Юлія II, по мнѣнію Джульяно Сангалло, значило бы приставить новую заплату къ изношенному платью. Съ удивительной смѣлостью Юлій II рѣшилъ снести тысячелѣтній храмъ, колыбель папства и Западной Имперіи, и на мѣстѣ вѣковѣчной святыни построить новый храмъ, лучшій храмъ христіанскаго міра, но, въ сущности, зданіе, могущее достойно вмѣстить его надгробный монументъ. Представлены были два проекта: одинъ принадлежалъ Сангалло (Антоніо Пиккони), другой—Браманте. Не смотря на личную непріязнь къ изворотливому Браманте, Микеланджело подалъ свой голосъ за его проектъ, и въ частномъ письмѣ къ одному изъ флорентійскихъ знакомыхъ, отозвался о проектѣ въ самыхъ лестныхъ выраженіяхъ. При неуживчивости, надменности и рѣзкости своего характера, Микеланджело всегда честно и правдиво относился къ друзьямъ и врагамъ своимъ.

Приступили къ сломкѣ. Работа началась съ такой лихорадочной поспѣшностью, что при ней погибло много древнихъ статуй, разрушили древнюю катакомбу и въ ней много гробницъ; даже кости погребенныхъ внутри храма святотатственно выбрасывались вонъ. 18 апрѣля 1506 года, Юлій II заложилъ первый камень фундамента величайшаго собора христіанства. Несмѣтныя суммы требовались, чтобы вести работы съ такой поспѣшностью, которой требовалъ папа, и истощали его казну. «Тѣ, которые любятъ среди множества сливающихся ручьевъ указывать на одинъ изъ нихъ, какъ на источникъ рѣки — говоритъ Блекъ, — утверждаютъ, что расходы на построеніе храма вызвали скандальную продажу папскихъ индульгенцій, и что споръ Лютера съ Тетцелемъ, сожженіе папской буллы и весь великій и безповоротный расколъ произошли вслѣдствіе намѣренія воздвигнуть надгробный монументъ Юлію II».

Микеланджело не принималъ, однако, непосредственнаго участія въ архитектурныхъ работахъ. Папа, согласившись съ проектомъ, отправилъ художника въ Каррару заготовлять мраморъ.

Часть послѣдняго пошла въ Римъ, другая во Флоренцію, откуда доставка въ Римъ была удобнѣе, чѣмъ изъ Каррары. Восемь мѣсяцевъ провелъ Микеланджело въ Каррарѣ, нерѣдко нуждаясь не только въ деньгахъ, но даже и въ хлѣбѣ. Вскорѣ на площади св. Петра образовались цѣлыя горы привезеннаго матеріала.

При всемъ томъ никогда Микеланджело не находился въ лучшемъ положеніи. Щедрый патронъ горячо сочувствовалъ генію артиста, склонному творить великое и грандіозное, и не скупился на расходы. Каждый день папа посѣщалъ мастерскую художника, и для бо́льшаго удобства, чтобы освободиться отъ стѣснительнаго этикета, велѣлъ построить крытый ходъ изъ Ватикана, по которому, незамѣтно отъ придворныхъ, можно было проходить въ студію. Съ восторгомъ замѣчалъ папа, какъ, подъ могучею рукою скульптора, быстро открывались въ мраморной глыбѣ гигантскіе члены Моисея. Сорокъ лѣтъ спустя, въ 1546 г., французскій писатель Виженѐръ (Blaise de Vigener) далъ такой отзывъ объ его работѣ: «Я видѣлъ его уже пожилымъ человѣкомъ, лѣтъ за шестьдесятъ, и хотя на видъ онъ тщетенъ, однако въ четверть часа онъ высѣкаетъ мрамора больше, нежели трое мраморщиковъ въ три четверти часа. Это просто невѣроятно для тѣхъ, кто не видалъ его. Онъ берется за мраморъ съ такой силой и энергіей (furie), что, мнѣ казалось, вся работа должна разлетѣться въ дребезги. Однимъ ударомъ онъ отдѣляетъ куски въ пять, или четыре пальца шириной, и притомъ съ такой точностью соблюдаетъ намѣченныя линіи, что все было бы испорчено, если бы онъ отколол̈ъ кусокъ немного побольше». Съ такою же «фуріей» онъ рубилъ своего Моисея, будучи въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ и въ полномъ развитіи силъ. Предъ глазами папы, одновременно съ Моисеемъ, появлялись первыя очертанія связанныхъ плѣнниковъ и, вѣроятно, начинались другія работы, благо условія давали полную свободу для кипучаго творчества. Но это счастливое время продолжалось недолго.

Папа началъ охладѣвать къ начатому предпріятію. Казна истощалась, государственныя дѣла запутывались; не дремали и завистники художника. Браманте постоянно, при каждомъ удобномъ случаѣ, повторялъ, что при жизни строить гробъ—дурное предзнаменованіе, и т. п. Онъ завидовалъ возрастающей славѣ Микеланджело и папской милости къ нему, а кромѣ того опасался, что Микеланджело, зная, что работы въ храмѣ св. Петра ведутся не особенно чисто и честно, обнаружитъ злоупотребленія и уронитъ его во мнѣніи Юлія II. Чтобы отвлечь Микеланджело отъ скульптуры,

въ которой онъ, безъ сомнѣнія, превосходилъ всѣхъ современниковъ, Браманте сталъ внушать папѣ, что слѣдуетъ поручить Буонарроти расписать сводъ Сикстинской капеллы, увѣряя, что въ этой работѣ проявится все могущество его таланта, но втайнѣ ожидая, что здѣсь-то именно скульптора ожидаетъ неизбѣжная неудача. Слѣдуетъ замѣтить, что Сикстинская капелла, очень важная въ церемоніальномъ отношеніи, стояла полуготовой: стѣны были украшены прекрасными фресками Боттичелли, Перуджино и Пинтуриккіо, но алтарная стѣна и некрасивый бочкообразный потолокъ оставались безъ живописи. Кажется, что дѣйствительно папа совѣщался объ этомъ тогда же съ Микеланджело, но о немедленной пріостановкѣ скульптурныхъ работъ рѣчи не было. Однако, начались уже отказы въ новыхъ покупкахъ камня, а потомъ и явные знаки неблаговоленія. Микеланджело зналъ происки враговъ и былъ именно изъ такихъ людей, которые на подпольные происки отвѣчаютъ явнымъ и рѣзкимъ проявленіемъ неудовольствія. Въ концѣ апрѣля 1506 года, онъ поспѣшно уѣхалъ изъ Рима, не добившись аудіенціи у папы, и въ письмѣ съ дороги къ Джульяно Сангалло такъ объяснялъ свой неожиданный отъѣздъ: «Изъ вашего письма я вижу, что папа недоволенъ моимъ отъѣздомъ, что его святѣйшество желаетъ, чтобы недоразумѣнія были устранены, и чтобы я возвратился назадъ безъ всякихъ опасеній. Дѣло въ томъ, что въ великую субботу я слышалъ, какъ папа, бесѣдуя за обѣдомъ съ ювелиромъ и церемоніймейстеромъ, сказалъ, что не дастъ болѣе ни байокка на камни большіе, или малые. Меня это очень удивило. Я все-таки обратился къ нему за средствами для продолженія работъ. Его святѣйшество отвѣчалъ, чтобы я пришелъ въ понедѣльникъ. Я приходилъ четыре дня подъ-рядъ; наконецъ въ пятницу меня попросили выйдти вонъ, т.-е. просто выгнали, и тотъ, кто объявилъ мнѣ это, объяснилъ, что меня онъ знаетъ, но что исполняетъ данное ему приказаніе. Я, припомнивъ субботній разговоръ, пришелъ въ отчаяніе. Впрочемъ, и не это одно было поводомъ къ моему отъѣзду: было еще кое-что, о чемъ я не хочу писать. Скажу вамъ коротко, что, оставься я въ Римѣ, мой гробъ былъ бы готовъ ранѣе, нежели папская гробница; потому-то я и уѣхалъ изъ Рима». Затѣмъ Микеланджело изъявляетъ полную готовность продолжать работать надъ памятникомъ, но не въ Римѣ, а во Флоренціи, указывая на множество удобствъ, представляемыхъ этимъ городомъ, на уменьшеніе издержекъ, на то, что все готовое будетъ немедленно пересылаться

папѣ, и предлагая ручательство, если нужно. Письмо помѣчено числомъ 2 мая 1506 г. Въ слѣдующемъ письмѣ, Микеланджело объявляетъ, что онъ, не заслуживъ, чтобы съ нимъ обращались, какъ съ негодяемъ (tristo), не желаетъ возвращаться; а такъ какъ его святѣйшество не хочетъ оканчивать монументъ, то его обязательства прекращаются, ибо другихъ работъ онъ исполнять не договаривался.

Но папа былъ такъ сильно привязанъ къ великому артисту, что не могъ столь легко разстаться съ нимъ. Началась переписка папы съ флорентійской Синьоріей. Какъ ни хотѣлось Пьеру Содерини воспользоваться возвращеніемъ художника, чтобы окончить картину въ городской ратушѣ (Palazzo della Signoria), однако государственныя соображенія заставляли настоятельно совѣтовать художнику помириться съ папой. «Уѣзжай, пожалуйста, въ Римъ—говорили ему;—ты и такъ позволилъ себѣ съ папой больше, нежели французскій король. Мы вовсе не желаемъ изъ-за тебя воевать съ нимъ и подвергать опасности наше государство». Но Микеланджело, съ обычной мнительностью преувеличивая гнѣвъ папы, отвѣчалъ, что онъ охотнѣе уѣдетъ на службу къ султану, куда его звали строить мостъ между Константинополемъ и Перой. Изъ Рима же ему писали, какъ Браманте продолжаетъ подкапываться подъ него у папы, нагло увѣряя, будто самъ Микеланджело говорилъ ему, что не будетъ писать въ Сикстинской капеллѣ, ибо ему не подъ силу такая сложная работа, съ фигурами на потолкѣ и въ раккурсахъ. Не взирая на это, папа былъ твердо увѣренъ, что художникъ возвратится, а Микеланджело, аккуратно извѣщаемый о неблаговидныхъ продѣлкахъ тайныхъ недоброжелателей, въ сонетѣ къ Юлію II вспоминалъ о своихъ заслугахъ, бывшихъ лучами солнца-папы, и упрекалъ Юлія за то, что онъ вѣритъ баснямъ и пустымъ навѣтамъ недобросовѣстныхъ людей [1]).

V.

Три мѣсяца Микеланджело жилъ во Флоренціи, работая надъ картономъ для залы городской ратуши и соперничая съ великимъ Ліонардо да-Винчи. Равносильные первоклассные геніи, хотя и

[1]) Signor, se vero è alcun proverbio antico... См. Soph. Hasenclever, Sämtliche Gedichte Michelangelo's, стр 154. Сонетъ относится къ 1506 г.

различнаго характера, Ліонардо и Микеланджело не могли сблизиться другъ съ другомъ. Ловкій придворный, искусный во всѣхъ рыцарскихъ упражненіяхъ, глубокомысленный и многосторонній ученый, Ліонардо любилъ общество и былъ популяренъ повсюду, гдѣ ни появлялся. Уже одинъ щеголеватый видъ изящнаго Ліонарда, вѣроятно, коробилъ изуродованнаго, сумрачнаго и нелюдимаго Микеланджело, вѣчно озабоченнаго денежными затрудненіями своей семьи. Притомъ же онъ, близко насмотрѣвшись на придворныхъ Пьера Медичи и Юлія II и порядкомъ избалованный ими, не только не усвоилъ себѣ свѣтскаго такта и умѣнья щадить чужое самолюбіе, но, повидимому, вынесъ полное презрѣніе къ свѣтскимъ формамъ общежитія. Онъ не только не терпѣлъ равныхъ себѣ, но даже и всѣмъ дорогаго Рафаеля, на котораго смотрѣлъ свысока, не щадилъ за его юношескую любовь къ представительности. Біографъ Ліонардо разсказываетъ любопытный анекдотъ объ его столкновеніи съ Буонарроти. Однажды Ліонардо шелъ по улицѣ, одѣтый въ красный короткій плащъ (тогда носили длинные), съ цѣнной цѣпью на груди, и встрѣтился съ нѣсколькими людьми хорошаго общества, которые разсуждали о значеніи какого-то стиха въ Божественной Комедіи. Они предложили ему высказать свое мнѣніе. Ліонардо, завидя подходившаго Микеланджело, отвѣтилъ: «Да вотъ—Микеланджело; онъ объяснитъ вамъ это мѣсто». Микеланджело, почему-то усмотрѣвъ въ этомъ скрытое намѣреніе посмѣяться надъ нимъ, гнѣвно возразилъ: «Разъясняй это имъ ты самъ, взявшійся за отливку коня, но не съумѣвшій это сдѣлать и постыдно оставившій его въ модели». Ліонардо покраснѣлъ, а Микеланджело, отходя, прибавилъ: «А болваны-же миланцы, которые повѣрили тебѣ!» Это была послѣдняя встрѣча двухъ великихъ художниковъ. Происшествіе, на которое намекалъ Буонарроти, состояло въ томъ, что Лудовикъ Сфорца поручилъ Ліонардо отлить конную статую Франциска I Сфорцы. Ліонардо принялся за работу съ намѣреніемъ создать такой памятникъ, что по красотѣ и совершенству не было бы ему равнаго. Для отливки потребовалось 2500 пудовъ бронзы. Всѣ тогда считали невозможнымъ отлить такую громаду сразу, цѣликомъ. Работа замедлилась сначала по винѣ Ліонардо, который постоянно «исправлялъ свою модель, добавляя новыя красоты, стремясь отъ совершенства къ совершенству» (Вазари). Потомъ дѣла герцога разстроились. Проектъ былъ на время оставленъ. Наконецъ, модель, бывшая предметомъ всеобщаго удивленія, была разбита гасконскими стрѣлками при

занятіи Мантуи французскимъ королемъ Лудовикомъ XII, въ 1499 г. Враги Ліонардо распустили слухъ, что онъ умышленно сдѣлалъ модель, отлить которую было невозможно, и разрушеніе ея считали заслуженнымъ наказаніемъ его недобросовѣстности. Къ сожалѣнію, эти слухи сказались и въ оскорбительныхъ словахъ Микеланджело. Впрочемъ, Немезида слышала ихъ, и Микеланджело также не удалось завершить монумента Юлію, какъ Ліонардо статуи Сфорцы.

Пока Микеланджело, раздраженный и недовольный, работалъ въ родной Флоренціи, папа Юлій, во главѣ небольшаго отряда, съ генеральнымъ штабомъ изъ двадцати-четырехъ кардиналовъ, побѣдоносно, не обнажая грознаго меча св. Петра, шествовалъ по Романьѣ, возстановляя верховную власть первосвященника надъ городами, которыми, въ смутное время его предшественниковъ, завладѣли мѣстные тираны. Его походъ имѣлъ главною цѣлью возсоединеніе Болоньи и заслужилъ одобреніе Маккьявелли, который, подводя итогъ отважному предпріятію, отмѣтилъ: «И такимъ образомъ, нерѣдко однимъ смѣлымъ натискомъ можно пріобрѣсти то, чего никогда не достигнешь, идя обыкновенными путями». Войдя побѣдителемъ въ Болонью, папа, среди заботъ о новой организаціи городскаго управленія, не забывалъ о Микеланджело. Вновь было написано въ Синьорію, чтобы художникъ ѣхалъ въ Болонью, не опасаясь никакой немилости. Микеланджело, заручившись особымъ рекомендательнымъ письмомъ къ кардиналу Вольтерры, брату Пьера Содерини, поѣхалъ въ Болонью. Въ письмѣ Синьоріи объявлялось, что Микеланджело ѣдетъ подъ спеціальной охраной республики (Michelangnolo dicto viene in fede nostra), такъ сказать, на правахъ дипломатической особы. Опасности, какъ можно было предвидѣть, существовали только въ крайней мнительности художника. Свиданіе съ папой состоялось при такихъ условіяхъ: по болѣзни Содерини, представить артиста взялся другой прелатъ. Папа еще обѣдалъ, когда ввели Микеланджело. «Ты долженъ былъ явиться къ намъ, но, кажется, ожидалъ, чтобы мы сами пришли за тобою» — сказалъ суровый папа. Преклонивъ колѣно, Микеланджело отвѣчалъ, что онъ оставилъ Римъ не съ дурнымъ намѣреніемъ, но съ огорченія, что его не допустили видѣть его святѣйшество, въ чемъ, однако, теперь приноситъ повинную. Папа хотѣлъ что-то возразить, но прелатъ, представлявшій Микеланджело, вмѣшался въ разговоръ и сказалъ: не вмѣните въ вину его проступокъ, ваше святѣйшество. По невѣжеству (ignoranza) согрѣшилъ онъ; таковы ужъ всѣ живописцы,



ВАСИЛІЙ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ

ПРОХОРОВЪ.

какъ только дѣло выходитъ за предѣлы ихъ искуства». При такомъ неумѣстномъ посредничествѣ, гнѣвъ папы вырвался и обрушился на незваннаго защитника. «Ты больше оскорбляешь его, нежели мы. Невѣжа и неучъ не онъ, а ты, несчастный! Прочь съ глазъ моихъ!» Бѣднаго монсиньора тотчасъ вывели изъ залы. Сорвавъ сердце на немъ, папа смягчился, обласкалъ Михеланджело и оставилъ его въ Болоньѣ, обѣщавъ поручить ему важную работу. Черезъ нѣсколько дней, папа приказалъ ему составить проектъ большой своей бронзовой статуи. Микеланджело принялся за работу, а папа, постарому, заходилъ въ его студію смотрѣть, что тамъ дѣлается, и оставался очень доволенъ. Къ концу 1506 года, до отъѣзда папы, глиняная статуя была окончена. Говорятъ, что Микеланджело, изобразивъ правую руку статуи простертою, спросилъ у папы: Не дать ли въ лѣвую руку книгу? «Какую тамъ книгу! —отвѣчалъ папа;—не книгу а мечъ: науки не для меня!» Въ свою очередь, папа, любуясь горделивой позой статуи, спросилъ художника: «Что означаетъ жестъ правой руки: благословеніе или проклятіе?» Микеланджело отвѣчалъ: «Угрозу, святой отецъ, этому народу, если онъ дурно поведетъ себя». Въ февралѣ 1507 года папа выѣхалъ изъ Болоньи. Микеланджело остался отливать статую изъ бронзы, сдѣлавъ, конечно, модель изъ воска. Отливка была для него дѣломъ новымъ, а потому онъ вызвалъ къ себѣ на помощь опытнаго литейщика Бернардино, изъ Флоренціи, и нашелъ въ Болоньѣ еще одного француза, знающаго это дѣло. Все обошлось благополучно. Въ ноябрѣ статуя была готова. Въ современной болонской хроникѣ записано, что «въ 1508 году, 21-го февраля, была открыта бронзовая сидячая статуя папы Юлія II, съ тіарой на головѣ, съ правой рукой благословляющей, и держащая въ лѣвой ключи. Она была поставлена снаружи предъ главнымъ входомъ въ Санъ-Петроніо, при звукахъ флейтъ, трубъ, барабановъ и колокольномъ звонѣ. Вечеромъ было празднество и фейерверки». Спустя четыре года, 30 декабря 1511 года, взбунтовавшійся народъ ниспровергъ статую. Бентивольо, съ помощью Феррары, снова овладѣлъ городомъ и подарилъ статую Альфонсу Феррарскому, который, снявъ со статуи голову, сплавилъ изъ остальной бронзы огромную пушку и назвалъ ее Юліей. Голова, отдѣленная отъ статуи, вѣсомъ въ 15 пудовъ, сохранялась въ Феррарѣ.

(Окончаніе будетъ).



Современные французскіе художники.

ШАРЛЬ ЖАКЪ.

Статья К. В.

Шарль Жакъ, офортистъ и живописецъ, есть одинъ изъ самыхъ симпатичныхъ французскихъ художниковъ. Ему теперь за семьдесятъ лѣтъ, а онъ еще не перестаетъ работать съ истинно-юношескимъ жаромъ. Врагъ всякихъ рекламъ, всякаго мусированія, презирая всѣ искуственныя, не пренебрегаемыя вообще французскими артистами средства для пріобрѣтенія себѣ извѣстности, онъ, однимъ постояннымъ, добросовѣстнымъ трудомъ, достигъ и славы, и всеобщаго уваженія, какъ человѣкъ и какъ высоко-даровитый художникъ. Въ этомъ отношеніи, примѣръ его можетъ быть очень поучителенъ для многихъ, которымъ не мѣшало бы повторять съ Лафонтеномъ:

Travaillez, prenez de la peine; c'est le fond qui manque le moins.

Имя Жака извѣстно и у насъ. Одну изъ капитальныхъ его картинъ, «Внутренность овчарни», въ Кушелевской галереѣ Академіи художествъ, можно назвать перломъ среди превосходнѣйшихъ въ этой галереѣ образцовъ новѣйшаго французскаго искуства. Въ картинныхъ магазинахъ Петербурга нерѣдко попадаются Жаки, которые потомъ переходятъ въ кабинеты и галереи здѣшнихъ любителей. На выставкѣ, которая была устроена въ 1879 году г. Фельтеномъ въ залахъ Академіи наукъ, въ числѣ другихъ превос-

сходныхъ картинъ современныхъ иностранныхъ художниковъ, общее вниманіе обращала на себя большая картина Жака: «Стадо овецъ, пасущихся на опушкѣ лѣса въ тѣни дубовъ». Поэтому нѣсколько свѣдѣній объ этомъ художникѣ не будутъ лишены занимательности для всѣхъ, интересующихся его произведеніями.

Шарль-Эмиль Жакъ родился въ Парижѣ, 23 мая 1813 года, въ небогатомъ семействѣ, въ которомъ занимались немного живописью. По выходѣ изъ училища, гдѣ, впрочемъ, Жакъ пробылъ недолго, онъ поступилъ-было въ контору одного нотаріуса, но, не чувствуя никакой охоты къ письменнымъ занятіямъ, скоро оставилъ ее и принялся копировать литографіи, которыя въ то время принадлежали къ числу наиболѣе доступныхъ по цѣнѣ, строго художественныхъ произведеній. Извѣстно, что, въ 1820-хъ и 1830-хъ годахъ, многіе изъ самыхъ лучшихъ художниковъ (напр. Жерико̀, Карлъ Вернѐ, Шарлѐ, Бонингтонъ и др.) занимались рисованіемъ на камнѣ. Слѣдовательно, недостатка въ хорошихъ образцахъ для копированія не было. Успѣхи, сдѣланные Жакомъ въ такомъ копированіи, дали мысль его родителямъ—помѣстить его, семьнадцатилѣтняго юношу, въ ученіе къ одному граверу географическихъ картъ. Ознакомившись здѣсь съ пріемами употребленія рѣзца и гравировальной иглы, онъ, будущій знаменитый офортистъ, дебютировалъ копіею съ женской головки — одного изъ прелестныхъ офортовъ Рембрандта. Замѣчателенъ этотъ выборъ: начинающій юноша прямо берется за величайшаго офортиста всѣхъ временъ, съ которымъ до сихъ поръ никто еще не могъ сравниться.

По художественности своей натуры, Жакъ недолго могъ выносить неблагодарную, сухую работу у гравера-географа, и тотчасъ послѣ революціи 1830 года поступилъ въ военную службу, въ которой отбылъ пятилѣтній срокъ, занимаясь между дѣломъ рисованіемъ и живописью. Съ полкомъ, въ которомъ онъ состоялъ (52-й пѣхотнымъ), онъ участвовалъ въ осадѣ Антверпена. Впослѣдствіи онъ награвировалъ сухой иглой пейзажъ, по рисунку, сдѣланному имъ во время похода въ окрестностяхъ этого города.

Ко времени военной службы Жака относятся первыя оригинальныя произведенія его, и притомъ, совершенно неожиданно, въ юмористическомъ родѣ. Тѣ, кто знакомъ съ Жакомъ только по его картинамъ и офортамъ, съ удивленіемъ узнаютъ, что въ первыхъ своихъ произведеніяхъ онъ явился остроумнымъ и веселымъ каррикатуристомъ. Натурально, его юмористическая жилка прежде всего изощрялась на его полковыхъ товарищахъ, кото-

рыхъ онъ портретировалъ акварелью, въ каррикатурномъ, или, лучше сказать, въ шутливомъ, но совершенно безобидномъ видѣ. Къ этому же времени и къ этого же рода произведеніямъ относятся: сборникъ, подъ заглавіемъ: «Militairiana», помѣщенный въ Musée Philipon Обера, и «Histoire de la Ramée, exfusilier de l'armée française, depuis son entrée au service et avant, et jusqu'à sa mort et après, racontée et dessinée par Ch. Jacque, excaporal au 52 de ligne»—шутка, напечатанная въ томъ же «Musée Philipon» и сдѣлавшаяся теперь чрезвычайно рѣдкою. Въ журналѣ «Charivari» забавны его каррикатуры на больныхъ, на докторовъ и пр.

Когда пришла пора подумать, какъ-бы художественныя способности приложить къ добыванію средствъ къ жизни, Жакъ, подобно многимъ артистамъ въ его положеніи, сталъ работать для книгопродавцевъ-издателей иллюстрированныхъ книгъ. Для начала, онъ сталъ носить свои рисунки къ нѣкоему Анріо (Henriot), книгопродавцу-издателю въ улицѣ Neuve-Saint-Marc, который ему платилъ, или, лучше сказать, уговорился платить, по одному франку за штуку, но который, какъ это нерѣдко бываетъ, ни разу не вспомнилъ уплатить по счету. Затѣмъ художникъ вошелъ въ сношеніе съ Бестомъ (Best), который давалъ ему работать для извѣстнаго журнала: «Magazin Pittoresque», платя по десять франковъ за рисунокъ.

Освободясь въ 1835 году отъ военной службы, Жакъ отправился въ Лондонъ, куда его приглашали для участія въ разныхъ изданіяхъ. Тамъ онъ исполнилъ на деревѣ довольно большое количество рисунковъ для одного изъ безчисленныхъ изданій Шекспира, а также для нѣкоторыхъ англійскихъ журналовъ, для исторіи Греціи, и издалъ «Пляску Смерти» (Dance of Death), которая, говаривалъ онъ самъ о ней, «была не дурна», но которой онъ не успѣлъ увидѣть ни одного экземпляра, за отъѣздомъ своимъ изъ Лондона.

По возвращеніи своемъ изъ этого города, послѣ двадцати-мѣсячнаго пребыванія въ немъ, Жакъ нѣсколько разъ бывалъ въ Бургундіи, гдѣ его семейство водворилось съ 1830 года, и здѣсь-то получилъ онъ первыя сильныя впечатлѣнія сельской природы и жизни, опредѣлившія собою отнынѣ навсегда направленіе его богатаго таланта; въ деревняхъ и селахъ Бургундіи почерпнулъ онъ тѣ прелестные мотивы пейзажей и сельскихъ сценъ, которые впослѣдствіи дали ему матеріалъ для лучшихъ его картинъ и офортовъ.

Съ 1837 до 1843 г., Жакъ былъ всецѣло занятъ рисованіемъ на камнѣ и на деревѣ, и много работалъ для издателей иллюстрирован-

ныхъ книгъ. Въ этомъ отношенiи онъ прiобрѣлъ особое право на уваженiе библiофиловъ, много способствовавъ процвѣтанiю иллюстрированной литературы. Книги, въ которыхъ есть деревяшки или офорты Жака, дорого цѣнятся въ настоящее время; за ними гоняются собиратели изящныхъ изданiй. Назовемъ здѣсь главныя изъ изданiй, въ которыхъ находятся рисунки Жака, и которыя большею частью явились съ 1841 по 1844 годъ:

Oeuvres de Walter Scott. Traduction de Defauconpret. Edition illustrée de dessins composés et gravés sur acier par Ch. Jacque. Paris. Gustave Barba. 1844.

La Pléiade. Ballades, fabliaux, nouvelles et légendes. Paris. Curmer. 1842.

Les français peints par eux-mêmes.

Les Beaux-Arts. Illustration des arts et de la littérature. 1843 et 1844, 2 vol., publiée par Curmer.

Voyage sentimental, de L. Stern, édité par Bourdin.

Paul et Virginie, de Bernardin de Saint-Pierre. Приложенные къ этому изданiю пейзажи по рисункамъ Жака любители признаютъ равными по достоинству съ рисунками Мейссонье къ роману Бернардена-де-Сенъ-Пьера: «La Chaumière Indienne».

Les Chansons de Béranger, publ. par. Perrotin.

Les Mystéres de Paris.

La vie à la campagne, par Tournier. 1862.

Le Jardin des plantes (Curmer).

La Bretagne ancienne et moderne, par Pitre-Chevalier. Paris, publié par W. Coquebert. 1844.

Bretagne et Vendée. Histoire de la révolution française dans l'Ouest, par Pitre-Chevalier. Coquebert. 1844.

Le Vicaire de Wakefield, de Goldsmith, trad. par Charles Nodier. Publ. par Blanchard. 1853.

Contes du temps passé, par Charles Perrault, illustrés par Pauquet, Marvy, Jeanron, Jacque et Beaucé. Texte gravé par Blanchard.

Les fables de Lachambaudie, 1 vol. 8°, publiés chez Michel. 1851. Въ этомъ изданiи находится только одинъ, но прелестный, офортъ Жака: «l'Attelage».

Tableaux rustiques. Le cochon, par Arsène Houssaie. Paris. 1876.

Le chien. Son histoire, ses exploits, ses aventures, par A. Barbou. Paris. Furne 1883.

Когда, наконецъ, художникъ почувствовалъ потребность отдаться внушенiямъ своего собственнаго, свободнаго творчества, то

первою формою для него явилось гравированіе на мѣди, съ техникою котораго онъ былъ знакомъ со времени своего ученія у гравера-географа, и которому онъ отнынѣ предался съ особымъ увлеченіемъ; масляныя же краски явились къ услугамъ художника нѣсколько позже.

Періодъ времени съ 1842 по 1848 г. былъ порою особенно плодовитой дѣятельности для Жака, какъ офортиста; въ эти шесть лѣтъ имъ награвировано по лаку и сухой иглой болѣе 300 листовъ разной величины. Но послѣ этого, занятый преимущественно живописью, онъ оставляетъ иглу въ сторонѣ, и съ 1848 по 1864 г. почти ничего не гравируетъ, пока, наконецъ, съ этого послѣдняго года, снова не берется за иглу и не выпускаетъ въ разное время нѣсколькихъ серій превосходныхъ листовъ, въ которыхъ выказано имъ, если можно, еще болѣе мастерства, чѣмъ въ прежнихъ. Не смотря на свои годы, онъ и теперь еще не выпускаетъ иглы изъ рукъ.

Жакъ, какъ офортистъ, занимаетъ самое почетное мѣсто въ ряду знаменитѣйшихъ французскихъ мастеровъ, употребляющихъ иглу и крѣпкую водку для выраженія художественныхъ идей. Франція можетъ, конечно, похвалиться цѣлой фалангой отличныхъ офортистовъ, каковы Добиньи, Меріонъ, Гедуэнъ, Поль Гюе, Бракмонъ, Блери, Фламенгъ и др. Но Жакъ полнѣе и плодовитѣе ихъ, превосходитъ ихъ разнообразіемъ въ употребленіи иглы, свѣжестью своихъ набросковъ, искуствомъ художественнаго травленія. Онъ сильнѣе ихъ въ искуствѣ придавать офортамъ всю прелесть широкой и легкой работы. Тамъ, гдѣ другіе, изъ опасенія утратить легкость въ какой-либо части своей гравюры, утоняютъ и сближаютъ между собою штрихи, Жакъ, посредствомъ широко расположенныхъ шриховъ, получаетъ прозрачность и легкость. Безконечно разнообразя ходъ иглы, онъ превосходно даетъ чувствовать свойства поверхности каждаго предмета — гладкаго или шероховатаго, мягкаго или твердаго, и при всемъ томъ ходъ его иглы всегда остается легкимъ, живымъ, бойкимъ; игла его свободно носится по лаку, и на каждомъ шагу, предостерегаемая свойствомъ предмета, измѣняетъ свой ходъ, ломаетъ свои штрихи, перекрещиваетъ ихъ, пересыпаетъ ихъ точками, усложняетъ ихъ грифонажемъ, никогда не проводя ни одной черты, ничего не говорящей, ни одного штриха ненужнаго. Одно изъ превосходствъ офортовъ Жака состоитъ въ томъ, что они сдѣланы вообше съ небольшимъ трудомъ, какъ этимъ отличаются и вообще рисунки великихъ мастеровъ. Широкія бѣлыя мѣста, оставляемыя между

штрихами, становятся сильными свѣтами отъ сосѣдства окружающихъ травленій, безъ пособія сильно зачерненыхъ мѣстъ; напротивъ, свѣтъ блеститъ на этихъ бѣлыхъ мѣстахъ, потому что онъ розлитъ повсюду, даже въ тѣневыхъ мѣстахъ.

Гравированію иглой несвойственны большіе форматы. Самъ Рембрандтъ, величайшій изъ офортисовъ, когда бралъ доски, величиною болѣе 4° д. л., не могъ доводить гравюру до окончанія иначе какъ проходя ее всю рѣзцомъ, отнимая у нея черезъ то характеръ вдохновенія, живости,—однимъ словомъ, работы, сдѣланной сразу, въ одинъ присѣстъ. Жакъ держался вообще, за немногими лишь исключеніями, малыхъ форматовъ, и былъ въ этомъ случаѣ правъ, такъ какъ офортъ относится къ гравюрѣ рѣзцомъ, какъ масляныя картины небольшихъ размѣровъ (peintures de chevalet) къ живописи монументальной. Въ числѣ немногихъ его листовъ нѣсколько большаго, чѣмъ обыкновенно формата, первое мѣсто какъ по величинѣ, такъ и по мастерству исполненія, занимаетъ знаменитый офортъ, изображающій стадо овецъ въ овчарнѣ, гравированный Жакомъ въ 1859 году съ его же картины, находящейся въ Кушелевской галереѣ Академіи художествъ. Эта гравюра, вышиной въ 300 мм., шириной въ 450 мм., была отпечатана только въ числѣ 102 экземпляровъ (и 27 пробныхъ оттисковъ), послѣ чего доска была уничтожена. Поэтому гравюра эта сдѣлалась рѣдкою съ первыхъ же дней своего появленія; она теперь достигаетъ на аукціонахъ огромной цѣны, и занимаетъ въ составѣ твореній Жака такое же мѣсто, какое въ твореніяхъ Рембрандта принадлежитъ такъ называемой Pièce de 100 florins.

Сюжеты офортовъ Жака весьма разнообразны: есть между ними даже портреты и отдѣльныя фигуры; но главнымъ ихъ содержаніемъ служатъ сцены сельской жизни и деревенскаго быта, пейзажи съ фигурами и безъ нихъ, домашнія животныя. Особенно видное мѣсто между ними занимаютъ куры и овцы, трактуемыя художникомъ съ видимою любовью и потому всегда превосходно. На ряду съ ними, часто являются и свиньи, которыхъ Жакъ, по примѣру стариннаго голландца, Кареля Дюжардена, любитъ выводить также и въ своихъ картинахъ. По поводу этой особенности вкусовъ художника, одинъ французскій критикъ (кажется, Арсенъ Гуссè) очень хорошо сказалъ: Eh bien, oui, ne raillons pas les cochons, ils ont aussi leur poesie. La nature fait bien ce qu'elle fait, même les cochons, et Jacque fait bien ce qu'il fait, surtout les cochons.

Устроенная въ Парижѣ, въ 1859 году, въ Пассажѣ Панорамъ,

выставка всего, что было дотолѣ награвировано Шарлемъ Жакомъ, дала возможность, такъ сказать, однимъ взглядомъ оцѣнить все богатство воображенія, всю силу творчества знаменитаго офортиста. Напечатанный по этому случаю каталогъ содержалъ въ себѣ исчисленіе 353 листовъ, изъ которыхъ нѣкоторые были выставлены въ оттискахъ разнаго рода (états), а считая и ихъ, все число выставленныхъ листовъ доходило до почтенной цифры 803. Это была какъ-бы цѣлая жизнь мастера-гравера, представшая предъ глазами публики. Успѣхъ выставки былъ громадный; съ тѣхъ поръ художникъ занялъ подобающее ему мѣсто въ уваженіи всего образованнаго общества. Гравюры Жака стали, особенно послѣ этой выставки, предметомъ усерднаго собиранія со стороны любителей; онѣ возрастаютъ все болѣе и болѣе въ цѣнѣ, особенно въ первыхъ, старинныхъ оттискахъ. Онѣ у коллекціонеровъ, по справедливости, ставятся въ одномъ ряду съ офортами Поля Потера, Адріана ванъ-де-Вельде, Бергема, Кареля Дюжардена и другихъ старинныхъ голландскихъ «животниковъ» (animaliers—извините за ужасный неологизмъ!).

Съ тѣхъ поръ, какъ гравюры Жака стали предметомъ погони за ними колекціонеровъ, ощущалась необходимость въ полномъ каталогѣ ихъ, съ описаніемъ ихъ размѣровъ, различныхъ ихъ оттисковъ (états), и пр. Такой каталогъ и былъ изданъ въ 1866 году г. Гифреемъ [1]), а въ 1884 году онъ дополненъ самимъ Жакомъ [2]).

Съ 1845 года, Жакъ началъ писать масляными красками. Иллюстраціи дали ему хлѣбъ; живопись отнынѣ даетъ ему славу. Онъ существовалъ пока ею одною, примѣрно до 1850 года, перемежая свои картины съ другими работами, и мало-по-малу «курятники» и «свинярники» даровитаго живописца стали пріобрѣтать свою цѣну въ глазахъ любителей. У художниковъ они всегда имѣли ее, и притомъ весьма большую. Послѣ упорной борьбы для доставленія своимъ овцамъ расположенія пріобрѣтателей картинъ [3]), онъ, начиная примѣрно съ 1855 г., предпочтеніемъ любителей какъ-бы по-неволѣ осужденъ оставаться вѣрнымъ этого рода животнымъ.

Вскорѣ послѣ 1870 года, высокія цѣны, до которыхъ достигли произведенія кисти Жака ввели въ соблазнъ цѣлую когорту копи-

[1]) L'oeuvre de Ch. Jacque. Catalogue de ses eaux-fortes et pointes-sèches, dressé par J. J. Guiffrey. Paris. Lemoire éditeur. 1866 1 vol. 8° стр. 148, съ приложеніемъ одного неизданнаго офорта Жака.

[2]) Nouvelles eaux-fortes et pointes-sèches de Ch. Jacque. Supplément au Catalogue drésse par J. J. Guiffrey. Paris. Jouaust et Sigaux éditeurs.

[3]) Такъ однажды, въ 1848 году, онъ продалъ десять своихъ картинъ за 300 франковъ, тогда какъ теперь цѣны на его холсты исчисляются тысячами.

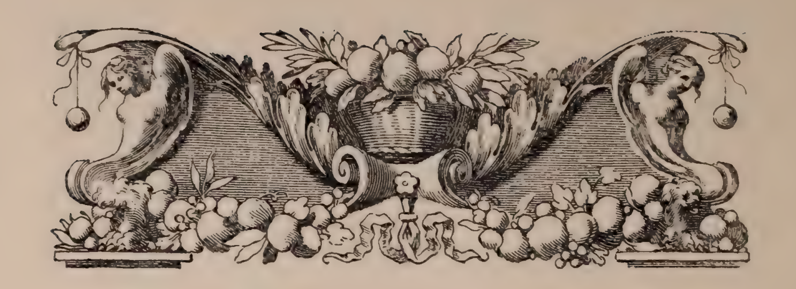
стовъ и подражателей, начавшихъ наводнять не только Америку, Англію, Бельгію, но даже и Францію, поддѣльными Жаками. А между тѣмъ, опытный глазъ истиннаго знатока легко можетъ отличить мастерское произведеніе отъ издѣлія фальсификатора.

Жакъ часто подолгу живетъ близъ Фонтенеблоскаго лѣса, въ Барбизонѣ, гдѣ онъ, вмѣстѣ съ Теодоромъ Руссо и Миллѐ, составилъ художническую колонію. Здѣсь онъ предавался своей страсти къ курамъ, которая ему дорого стоила и за которую онъ удостоился похвалъ Жоржа Занда. Занимаясь съ особымъ увлеченіемъ разведеніемъ и улучшеніемъ разныхъ породъ этихъ птицъ, онъ изучилъ, какъ никто, ихъ природу, чѣмъ и объясняется большое число и превосходство его картинъ съ куриными сюжетами. Свои наблюденія надъ курами Жакъ обнародовалъ въ любопытной монографіи, украшенной множествомъ его рисунковъ [1]). Эта книжка, въ первомъ изданіи, стала нынѣ библіографическою рѣдкостью и высоко цѣнится библіофилами.

Шарль Жакъ, какъ художникъ, никогда не былъ ничьимъ ученикомъ, и все, что онъ знаетъ, онъ пріобрѣлъ постояннымъ наблюденіемъ природы. Это, нужно сказать, для пейзажиста—самая лучшая школа, при томъ, конечно, условіи, что начинающій не будетъ лишенъ совѣтовъ мастера, которые могутъ сократить для него работу, передавая испытанные опытомъ пріемы техники и научивъ тому, что италіянцы называютъ «arte di vedere» — умѣнію видѣть. Поставленный обстоятельствами жизни въ условія, благопріятныя для саморазвитія, Жакъ обязанъ этому, конечно, тѣмъ, что онъ сохранилъ всю оригинальность и индивидуальность своего таланта, которыя однѣ только и даютъ цѣну художественнымъ произведеніямъ.



[1]) Le Poulailler. Monographie des poules indigénes et exotiques. Texte et dessins par Ch. Jacque, gravures sur bois par Adrien Lavieille.



Рисунки, приложенные къ настоящему выпуску.

1. **«Марія Магдалина», гравюра à l'eau-forte В. В. Маттэ, съ картины Б. Э. Мурильо.**—Намѣреваясь постепенно издавать въ гравюрахъ лучшія картины нашихъ общественныхъ и частныхъ галерей, въ томъ числѣ и галереи герцоговъ Лейхтенбергскихъ, недавно обогатившей музей Академіи художествъ, помѣщаемъ при настоящемъ выпускѣ своего журнала, на первый разъ, воспроизведеніе одной изъ наиболѣе цѣнныхъ вещей названной галереи — картины великаго испанскаго мастера Бартоломе-Эстебана Мурильо (1618—1682). Картина эта носитъ названіе: «Марія Магдалина», но въ сущности представляетъ писанный съ натуры этюдъ молодой женщины съ неправильными, но благородными и привлекательными чертами лица, обрамленнаго волнами роскошныхъ каштановыхъ волосъ, небрежно раскинутыми по ея плечамъ. Типъ этого лица—характерно-испанскій; передавая его полотну, художникъ видимо старался не отступить отъ дѣйствительности, до такой степени, что воспроизвелъ даже родимое пятнышко на правой щекѣ своей натурщицы. Для того, чтобы обратить послѣднюю въ кающуюся Магдалину, ему было достаточно, сверхъ приданія традиціонныхъ позы и небрежности убора, сообщить ей молитвенное выраженіе. О техническихъ достоинствахъ этого образцоваго произведенія излишне было бы распространяться: сила и блескъ колорита, чудная гармонія немногосложныхъ красокъ и мастерское письмо, свойственные знаменитому севильскому живописцу, заставляютъ забывать нестрогость и даже

погрѣшности его рисунка. На сколько возможно при одноцвѣтности печатной краски, эти особенности картины Мурильо переданы въ нашемъ этампѣ искусною рукою молодаго художника, Василія Васильевича Маттэ, по всей справедливости считающагося однимъ изъ лучшихъ у насъ аквафортистовъ и ксиллографовъ. Съ какою любовью, внимательностью и успѣхомъ онъ воспроизвелъ средствами вытравной гравюры Мурильевскую Магдалину,—въ этомъ убѣдится каждый, если потрудится сличить оригиналъ Лейхтенбергской галереи съ нашимъ эстампомъ.

2. **«Больное дитя», снимокъ съ картины К. Ѳ. Гуна.**—Къ нашему журналу за прошедшій 1884 г. былъ приложенъ снимокъ съ картины профессора Карла Ѳедоровича Гуна: «Дѣти съ котятами», принадлежащій къ числу самыхъ удачныхъ произведеній этого талантливаго живописца, безвременно похищеннаго смертью у русскаго искуства. Одновременно съ нею, а именно въ 1869 г., была написана покойнымъ художникомъ картина: «Больное дитя», воспроизведеніе которой наши читатели найдутъ при настоящей книжкѣ. Обѣ работы составляютъ плодъ лѣтнихъ поѣздокъ Гуна изъ Парижа въ Нормандію и его близкаго знакомства съ ея народнымъ бытомъ; обѣ показываютъ умѣнье, съ какимъ ихъ исполнитель выбиралъ изъ неприглядной простонародной жизни поэтическіе и живописные мотивы, какъ сильно выражалось въ весьма незатѣйливыхъ сюжетахъ его теплое чувство, особенно любовь къ дѣтямъ, съ какимъ рѣдкимъ изяществомъ его кисть переносила на полотно дѣйствительность, отъ типическихъ, полныхъ жизни человѣческихъ фигуръ, до малѣйшихъ бездѣлушекъ. Будучи одинакова во всѣхъ другихъ отношеніяхъ съ картиною «Дѣти съ котятами», картина «Больное дитя» превосходитъ ее въ отношеніи глубины выраженія: недаромъ Академія, присудивъ Гуну въ 1882 г. премію въ 1,000 руб. и золотую медаль за экспрессію, имѣла въ виду преимущественно это произведеніе. Художникъ разыгралъ здѣсь полную смысла и чувства сцену при помощи всего двухъ дѣйствующихъ лицъ. Въ скромномъ домикѣ бѣдной женщины, по всей вѣроятности, вдовы, лежитъ, прикованный недугомъ къ постели, ея маленькій сынъ—ея единственная радость и надежда. Материнская рука окружила его всѣмъ доступнымъ комфортомъ, всѣми заботами, какія лишь можетъ внушить любовь и страхъ утратить любимое существо. Но всѣ попеченія безсильны побѣдить болѣзнь: она идетъ впередъ неудержимыми шагами, все пуще и пуще подтачиваетъ молодую жизнь, все больше и больше травитъ горемъ сердце матери. Но, дѣлать нечего: ей надо скрывать свою тревогу отъ больнаго, надо ухаживать за нимъ съ притворнымъ весельемъ, пока онъ бодрствуетъ грустить и плакать—для этого есть минуты его сна и забытья. И вотъ, въ одну изъ такихъ минутъ, художникъ ставитъ насъ лицомъ къ лицу съ бѣдною матерью: прислонившись къ столу, подперши рукою себѣ подбородокъ, она стоитъ, какъ окаменѣлая, задумчиво вперивъ заплаканныя глаза въ глубину горницы, гдѣ, подъ ситцевымъ пологомъ, на бѣломъ фонѣ подушки, рисуется смуглая головка ея

сына - сокровища. Все тихо кругомъ, и вздохамъ матери вторятъ развѣ лишь трескъ хвороста въ маленькой переносной печкѣ и кипѣніе разогрѣваемаго на ней бульона. Выразительность изображенной сцены усиливается контрастомъ меланхолическаго сюжета съ веселымъ солнечнымъ свѣтомъ, льющимся въ горницу изъ окна, представленнаго позади фигуры матери. Онъ удивительно округляетъ и выдѣляетъ изъ фона эту фигуру, которую, не обинуясь, можно назвать верхомъ совершенства въ отношеніи выразительности. Картина: «Больное дитя», послѣ публичной выставки ея въ Академіи художествъ, была куплена г. Варгунинымъ; нынѣ она находится въ Москвѣ, въ галереѣ П. М. Третьякова.

3. **«Фофаны», снимокъ съ картины Б. Вотье.**—У нѣмцевъ есть народная карточная игра, очень похожая на наши «фофаны». Она называется игрою въ «Чернаго Петра» (Schwarzer Peter). Дѣло въ ней, какъ и въ нашихъ фофанахъ, состоитъ въ вытягиваніи однимъ изъ играющихъ у другаго, поочереди, закрытыхъ картъ и въ отбрасываніи паръ, до тѣхъ поръ, пока у кого-нибудь изъ игроковъ не останется на рукахъ одной карты, къ которой парная была предъ началомъ игры вынута изъ колоды и спрятана. Оставшійся съ этою одиночною картою считается проигравшимъ и подвергается, для смѣха присутствующихъ, операціи черненія носа углемъ, или копченою пробкою. Съ такимъ носомъ онъ обязанъ сидѣть во все продолженіе слѣдующей игры, до тѣхъ поръ, пока не объявится новый «Черный Петръ». Сцену этой забавной игры въ зажиточномъ домѣ вестфальскаго поселянина представилъ знаменитый нѣмецкій живописецъ-жанристъ Беньяминъ Вотье на одной изъ новѣйшихъ своихъ картинъ, снимокъ съ которой мы представляемъ вниманію читателей. Какъ во всѣхъ произведеніяхъ Вотье, въ этой картинѣ сюжетъ выраженъ такъ ясно, и въ общемъ, и въ частностяхъ, что нуждается лишь въ самомъ краткомъ объясненіи. Изображенные имъ игроки, четыре женщины и трое мущинъ, оканчиваютъ, повидимому, первую партію, потому что среди нихъ нѣтъ никого съ зачерненымъ носомъ. Отсутствіе его свидѣтельствуетъ о большомъ художественномъ тактѣ художника, такъ какъ фигура съ подобномъ носомъ сосредоточивала бы на себѣ вниманіе зрителя въ ущербъ для прочихъ фигуръ, была бы неизящна и сообщала бы картинѣ каррикатурный характеръ. Любующемуся на картину позволено только догадываться, что—вотъ, вотъ—среди играющихъ появится «Черный Петръ». Партія приходитъ къ концу: ни у кого не осталось картъ на рукахъ, кромѣ молодой, пышущей здоровьемъ женщины, и молодаго парня, сосущаго свой кнастеръ. Ей надо взять отъ него одну карту: выйдетъ парная съ остающеюся у нея—она спасена; не выйдетъ — можетъ случиться, что выиграетъ ея противникъ. Моментъ—рѣшительный. Всѣ съ любопытствомъ ждутъ исхода игры, даже старикъ-дѣдушка, грѣющій себѣ спину у печки. А тамъ, на второмъ планѣ, вышедшій изъ-за игральнаго стола хозяинъ дома уже коптитъ пробку на свѣчкѣ, которую, озираясь на игроковъ, держитъ

хозяйка. Извѣстно всей Европѣ удивительное искуство, съ какимъ Вотье воспроизводитъ въ своихъ картинахъ народные типы, оживляетъ ихъ правдивымъ движеніемъ и экспрессіею и составляетъ изъ нихъ дышущія любовью къ простолюдинамъ сцены, въ которыхъ нѣтъ ничего, что́ можно было бы прибавить, или убавить. Это искуство ярко отразилось и въ настоящемъ произведеніи Вотье: каждая фигура здѣсь—словно живая, а вся ея композиція—великолѣпный новый разсказъ въ рядѣ его постоянныхъ картинныхъ повѣствованій о народныхъ нравахъ и бытѣ прирейнскихъ провинцій.

4. **Портретъ В. А. Прохорова** относится къ напечатанной въ предшествовавшемъ выпускѣ нашего журнала статьѣ В. В. Стасова объ этомъ почтенномъ дѣятелѣ на поприщѣ русской художественной археологіи. Нашъ снимокъ исполненъ по фотографіи съ натуры, ретушированный сыномъ В. А. Прохорова, А. В. Прохоровымъ.





ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУД. БУМАГЪ.

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ТРЕТІЙ

Выпускъ 6

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин., 7.
1885.



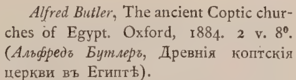
1213

Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.



Коптская и эѳіопская архитектура.

Статья В. В. Стасова.



Alfred Butler, The ancient Coptic churches of Egypt. Oxford, 1884. 2 v. 8°. (*Альфредъ Бутлеръ*, Древнія коптскія церкви въ Египтѣ).

Achille Raffray, Les églises monolithes de la ville de Lalibéla (Abyssinie). Paris, 1885, 1°. (*Ашиль Раффрè*, Церкви изъ одного камня въ абиссинскомъ городѣ Лалибела).



Разверните какую-угодно исторію искуства, даже самаго послѣдняго времени, на французскомъ, нѣмецкомъ, англійскомъ языкѣ, и вы нигдѣ не найдете ни малѣйшаго упоминанія о коптскомъ и эѳіопскомъ искуствѣ. А между тѣмъ, очень велики тѣ страны Африки, гдѣ живутъ копты и эѳіопы, и людей, принадлежащихъ къ этимъ двумъ національностямъ,—нѣсколько милліоновъ. Сверхъ того, копты и эѳіопы—одни изъ числа первыхъ народовъ, принявшихъ христіанство. Неужели же у нихъ нѣтъ своего искуства? Неужели ихъ архитектура и живопись не получили своеобразнаго характера и ничѣмъ ярко не обозначились въ ряду другихъ національныхъ школъ? Неужели нѣтъ на свѣтѣ коптскаго и эѳіопскаго стиля? Отвѣта на это вы нигдѣ не могли бы найдти до сихъ поръ. Въ книгахъ англійскихъ и французскихъ

путешественниковъ прошлаго столѣтія (Покока, Денона, Соннини) встрѣчаются, правда, рисунки, изображающіе наружній видъ, планъ и разрѣзъ нѣкоторыхъ коптскихъ монастырей и церквей [1]), но всѣ такіе рисунки необыкновенно рѣдки и притомъ почти всегда неудовлетворительны по своей старинной неточности и неаккуратности. Только въ новѣйшее время африканская христіанская архитектура обратила на себя должное вниманіе западныхъ путешественниковъ, ученыхъ и неученыхъ, знатоковъ и простыхъ любителей, и плодомъ этого явились такія книги, которыхъ рисунки и описанія даютъ дѣлу совершенно новый поворотъ, выдвигая на сцену новую, до сихъ поръ неизвѣстную, архитектуру. Двумя изъ такихъ книгъ мы займемся въ настоящей статьѣ.

I.

«Цѣль моей книги — говоритъ въ своемъ предисловіи Бутлеръ—положить систематическое начало разсмотрѣнію великаго вопроса, а именно вопроса о христіанскихъ древностяхъ въ Египтѣ. Немногіе важные предметы были совсѣмъ позабыты и нетронуты. Одинъ писатель допускаетъ, что коптская церковь есть «самый замѣчательный памятникъ первоначальнаго христіанства»; другой— что она есть «единственный живой представитель древнѣйшаго народа всей древности»; но, не взирая на подобное сознаніе, вся сила его была невластна создать практическій интересъ къ вопросу. Конечно, вниманіе большинства путешественниковъ было захвачено и очаровано колоссальными остатками языческихъ временъ, храмами и пирамидами, продолжающими до сихъ поръ сіять въ лучахъ незаходящаго солнца, тогда какъ христіанскія

[1]) Я взялъ на себя трудъ просмотрѣть всѣ изданія прежняго времени, гдѣ можно было ожидать изображеній африканскихъ христіанскихъ церквей. Но результаты оказались малые. Вотъ эти изданія: *Pococke,* Description of the East, London, 1743—1745, f⁰. Здѣсь, въ I-мъ томѣ, на таблицѣ 71-й, представленъ плохой планъ и такой же разрѣзъ коптской церкви (имени ея не сказано).—*Sonnini,* Voyage dans la Haute et Basse Egypte, Paris, an VII de la République, 4⁰. Здѣсь, на таблицѣ XI-й, представленъ очень изящно выполненный офортомъ видъ монастыря Заиди-эль-Барамусъ. — *Denon,* Voyage dans la Haute et la Basse Egypte, Paris, 1802, f⁰ maxim. Въ атласѣ этого монументальнаго изданія представлены, на листахъ XXXII и XCIII, наружный видъ и планъ «Бѣлаго монастыря» (Дейръ-Беядъ), на листѣ LXXXVI — два наружнихъ вида «Монастыря блока»; всѣ они прекрасно выполнены, офортомъ, самимъ Денономъ. Вовсе лишены, къ удивленію, рисунковъ извѣстная книга: *Curzon,* Visits to monasteries in Levant, London, 1849, 8⁰, и краткая, но очень важная, спеціальная статья о коптскихъ церквахъ Гревилля Честера: «Notice on the Coptic Dayrs in the Wady Natrun», напечатанная въ лондонскомъ «Archaeological Journal» 1872, vol. XXIX. Прочіе путешественники также не дали рисунковъ.

церкви лежатъ погребенныя во мракѣ крѣпостныхъ стѣнъ, или окруженныя и сокрытыя безконечными степями. Однако же, современные намъ копты, которыхъ самое имя есть эхо слова «Египетъ», возводятъ свое происхожденіе до египтянъ, строителей пирамидъ, и древній языкъ слышится во время каждой коптской обѣдни. Копты одни изъ самыхъ первыхъ привѣтствовали благовѣстъ Евангелія, поставили себѣ эту книгу закономъ жизни и богопочитанія и стали воздвигать себѣ новыя религіозныя сооруженія. Копты пронесли непоколебимо крестъ сквозь всѣ столѣтія самыхъ отчаянныхъ преслѣдованій, и ихъ богослужебный ритуалъ остался даже и до настоящей минуты менѣе измѣненнымъ, чѣмъ ритуалъ какой-угодно другой христіанской церкви. Все это вмѣстѣ содержитъ, конечно, достаточно причинъ для того, чтобы заинтересовать духовное лицо, историка, или археолога.»

Нѣчто подобное говоритъ Бутлеръ и въ концѣ своего обозрѣнія коптскихъ церквей: «Я долженъ кончить свой сбивчивый и часто прерывающійся разсказъ о коптскихъ церквахъ. Но довольно было здѣсь сказано для того, чтобы показать, какую надо совершить работу, когда желаешь дать міру полное извѣстіе о христіанскихъ древностяхъ Египта. Остатки, столь обширные количественно, столь почтенные по времени, столь единственные по характеру, столь богатые извѣстнымъ и неизвѣстнымъ еще интересомъ, конечно, заслуживаютъ изслѣдованія не меньше, чѣмъ колоссальные памятники языческаго Египта. Но съ каждымъ днемъ они погибаютъ все болѣе и болѣе, неизвѣстные западнымъ путешественникамъ и мало уважаемые самими коптами, и ничего, ровно ничего, не сдѣлано и не дѣлается для того, чтобы предохранить ихъ отъ забвенія, или спасти отъ разрушенія».

Книга Бутлера есть результатъ двухъ путешествій его въ Египетъ. На самое продолжительное изъ нихъ онъ не имѣлъ возможности употребить болѣе 7-ми мѣсяцевъ, да и тѣ были сокращены одолѣвшею его лихорадкою. Тѣмъ не менѣе, собранный имъ матеріалъ, послужившій основаніемъ для сочиненія, изданнаго теперь въ двухъ томахъ, содержитъ такое богатство данныхъ, которое дѣлаетъ его книгу однимъ изъ очень крупныхъ вкладовъ въ исторію и изслѣдованіе древнѣйшаго періода христіанскаго искуства.

Безъ сомнѣнія, книгу Бутлера нельзя признать сочиненіемъ вполнѣ научнымъ: для этого у автора не было ни достаточной подготовки, ни художественнаго знанія по части архитектуры и жи-

вописи. Его путешествія были предприняты: одно—просто изъ любознательности туриста, другое—по порученію англійскаго общества распространенія христіанства, и онъ самъ, въ своемъ предисловіи, откровенно признается, что не былъ достаточно приготовленъ къ задачѣ художественнаго историка и критика. Не смотря на это, матеріалъ, собранный Бутлеромъ очень добросовѣстно и тщательно, имѣетъ неоспоримую цѣнность и, несомнѣнно, послужитъ прочнымъ пособіемъ будущимъ, болѣе ученымъ, изслѣдователямъ. Во всякомъ случаѣ, начало изученію коптской архитектуры положено, и даже теперь мы получаемъ возможность судить о своеобразности коптскаго архитектурнаго стиля.

Въ наше разсмотрѣніе войдетъ здѣсь только I-й томъ сочиненія Бутлера, такъ какъ II-й почти исключительно весь посвященъ коптскому ритуалу, коптскимъ богослужебнымъ одеждамъ (съ точки зрѣнія спеціально церковно-исторической), наконецъ, коптскимъ религіознымъ легендамъ. Между тѣмъ, I-й томъ весь занятъ изслѣдованіемъ коптской церковной архитектуры и представляетъ, поэтому, для насъ интересъ въ высшей степени новый и оригинальный.

Томъ этотъ содержитъ 8 главъ: первая говоритъ объ «устройствѣ коптскихъ церквей вообще»; вторая разсматриваетъ особенно замѣчательную церковь вблизи стараго Каира, носящую имя св. Мины; третья, четвертая, пятая и шестая главы описываютъ коптскія церкви въ окрестностяхъ Каира и въ самомъ Каирѣ; седьмая глава посвящена церквамъ въ Натрунской долинѣ и Ливійской степи; наконецъ, восьмая глава занимается коптскими церквами въ Верхнемъ Египтѣ.

По преданію, христіанство насаждено въ Египтѣ евангелистомъ Маркомъ, во второй половинѣ I-го столѣтія по Р. Хр. Первыми памятниками новой архитектуры явились здѣсь, какъ и вездѣ, выдолбленныя въ горѣ (иногда естественныя) пещеры, затѣмъ—катакомбы. Еще и до сихъ поръ, въ разныхъ мѣстахъ Египта, существуетъ множество пещеръ и катакомбъ, возводимыхъ къ первымъ временамъ христіанства. Къ сожалѣнію, всѣ европейскіе путешественники по Египту (въ томъ числѣ и самъ Бутлеръ) не нашли до сихъ поръ времени и возможности заняться этими любопытнѣйшими памятниками. На первой же страницѣ своего сочиненія, Бутлеръ говоритъ: «Прослѣдить исторію наидревнѣйшихъ коптскихъ церквей, показать, ка́къ христіанство, сначала загнанное въ пещеры, вышло потомъ на свѣтъ Божій изъ мрачныхъ александрійскихъ катакомбъ, явилось торжествующимъ на глаза всѣхъ, и, во-

преки дикому сопротивленію, проложило себѣ дорогу отъ Средиземнаго моря до тропиковъ—это задача, для рѣшенія которой мнѣ не достаетъ ни времени, ни матеріаловъ». Въ то же время, на одной изъ послѣднихъ страницъ этого самаго I-го тома своего, Бутлеръ, заканчивая описаніе церквей Верхняго Египта, говоритъ, что находящіяся тутъ большими массами пещеры, изсѣченныя въ скалахъ и наполненныя надписями, крестами и фигурами, нацарапанными на камнѣ, принадлежатъ времени древнѣйшихъ пустынниковъ, но «никогда еще не были изслѣдованы путешественниками».

Однако, что касается даже и самихъ церквей, т. е. такихъ построекъ, которыя принадлежатъ эпохѣ, уже несравненно болѣе поздней, то Бутлеръ прямо объявляетъ, что невозможно дать полнаго ихъ описанія. «За немногими, сравнительно, исключеніями—говоритъ онъ—древнѣйшія египетскія церкви разрушились и исчезли точно такъ же, какъ и предшествовавшіе имъ египетскіе языческіе храмы. Изъ числа многочисленныхъ когда-то церквей Александріи, не осталось теперь ни одной: Танисъ (Зоанъ Библіи), нѣкогда область, наполненная массою церквей, стала теперь печальнымъ болотомъ, среди котораго виднѣются тамъ и сямъ груды развалинъ. Изъ числа монастырей Натрунской долины (въ Нижнемъ Египтѣ), нѣкоторые, правда, еще существуютъ; но большинство ихъ погребено подъ пескомъ, а изъ числа церквей Верхняго Египта не уцѣлѣло, пожалуй, и одной десятой доли. Къ счастью, однако же, оказывается, что всего лучше сохранились и всего доступнѣе нѣкоторыя изъ коптскихъ церквей, наиболѣе интересныя въ историческомъ и архитектурномъ отношеніяхъ. За исключеніемъ одной только церкви св. Марка въ Александріи, совершенно разрушенной, наврядъ-ли есть хоть одно зданіе, знаменитое въ коптской исторіи, котораго нельзя было бы видѣть и теперь. Однако центръ всяческаго интереса—не Александрія, а Каиръ, или, точнѣе сказать, Старый Каиръ. Древнѣйшія тамошнія церкви восходятъ, по крайней мѣрѣ, до III-го вѣка по Р. Хр. и не могутъ быть многимъ моложе самыхъ раннихъ церквей Александріи [1]). Даже еще ранѣе мусульманскаго завоеванія, есть слѣды борьбы за первенство между Александріей и Каиромъ; а разъ мусульманскій законъ водворился, резиденція патріархата перенесена была въ Старый Каиръ, и этотъ городъ сдѣлался, такимъ образомъ, религіозною и политическою столицею коптскихъ христіанъ.»

---

[1]) Христіанство въ Египтѣ было насаждено ранѣе всего въ Александріи.

При общеизвѣстномъ происхожденіи нынѣшнихъ коптовъ отъ древнихъ египтянъ, естественнымъ образомъ съ самаго же начала является въ мысли у каждаго вопросъ о томъ, въ какой связи находятся новыя христіанскія постройки въ Египтѣ съ древне-египетскими. Есть ли такая связь, или нѣтъ ея вовсе? Кто изучаетъ въ нынѣшнее время жизнь, исторію, языкъ, всяческаго рода бытовые памятники древняго Египта, тотъ не можетъ приступить къ этого рода занятіямъ безъ основательнаго знакомства съ коптскимъ міромъ, коптскими жизнью, нравами, обычаями, и, ранѣе всего, безъ твердаго знанія коптскаго языка: такъ сильны вездѣ тутъ преемство и наслѣдственность. Даже по типу лица, по всему складу тѣла, нынѣшніе копты сильно напоминаютъ типъ и складъ древнихъ египтянъ, не взирая на римское и арабское завоеваніе, и, слѣдовательно, многочисленныя смѣшенія расъ. Послѣ этого, можно ли удержаться отъ предположенія, что и въ коптской архитектурѣ должны были сохраниться сильные слѣды преемственности и наслѣдственности, глубокія черты древне-египетскаго стиля, склада и вкуса? Какъ ни великъ былъ переворотъ, совершенный христіанствомъ, какъ ни могуча инициатива его, какъ ни новы стремленія и задачи, требовавшія формъ совершенно новыхъ, — все-таки національный элементъ оказывался чѣмъ-то на столько еще сильнымъ и кореннымъ, что нигдѣ христіанство не въ состояніи было его стереть, потушить, задавить. Сила національности обладаетъ такою властью надъ духомъ человѣческимъ, такою живучестью и неискоренимостью, что наврядъ ли многія другія силы могутъ съ нею равняться. Поэтому-то, даже a priori, безъ всякаго еще знанія дѣйствительныхъ фактовъ, можно твердо быть увѣреннымъ, что въ коптскихъ постройкахъ присутствуетъ много древне-египетскаго, и, начиная исторію, или даже хоть обзоръ, коптской архитектуры, непремѣнно надо искать, ранѣе всего, связи ея съ предшествовавшими ей египетскими архитектурными формами.

Съ другой стороны, необходимо было показать вліянія римскія, древне-христіанскія, византійскія, сирійскія, арабскія, и уяснить, какимъ образомъ изъ первоначальнаго африканскаго матеріала, къ которому прибавились впослѣдствіи всѣ эти чуждые, пришлые элементы, образовался тотъ конгломератъ, какимъ является теперь предъ нами коптская постройка, коптская церковь.

Къ удивленію, Бутлеръ этого не сдѣлалъ. Онъ прямо начинаетъ свою книгу съ разсмотрѣнія коптскаго архитектурнаго стиля и затѣмъ перебираетъ, одну за другою, изслѣдованныя имъ копт-

скія церкви. Никакихъ общихъ соображеній о происхожденіи коптской архитектуры отъ древне-египетской у него нѣтъ, и лишь въ самомъ концѣ его сочиненія мы встрѣчаемъ нѣсколько строкъ объ этомъ важномъ вопросѣ. Описывая монастырь «Дейръ-аль-Бакара» (Монастырь блока), находящійся въ Верхнемъ Египтѣ [1]), въ долинѣ Нила, между городами Джирджа и Миніа, Бутлеръ говоритъ слѣдующее о церкви этого монастыря, изсѣченной въ скалѣ и посвященной Богоматери: «По древнему монастырскому преданію, эта церковь основана (въ IV-мъ вѣкѣ) императрицей Еленой. Нѣтъ никакого повода сомнѣваться въ справедливости этого преданія: сверхъ того, есть одинъ интересный пунктъ, касающійся этой церкви и до сихъ поръ еще не замѣченный. Я разумѣю сходство плана этой церкви съ планомъ древне-египетскаго храма, также изсѣченнаго въ скалѣ и находящагося въ недалеко расположенномъ городѣ Джирджа. И тутъ и тамъ — одинакій спускъ по каменной лѣстницѣ; преддверіе храма отдѣлено отъ боковыхъ галерей совершенно по одной и той-же системѣ, посредствомъ такого же количества колоннъ, какъ въ церкви; въ древнемъ храмѣ находится рядъ ступеней, совершенно соотвѣтствующій такому же ряду ступеней передъ алтаремъ въ церкви; затѣмъ, оставляя въ сторонѣ центральную залу храма, тутъ встрѣчаешь пространство, совершенно сходное съ предалтарнымъ пространствомъ (хоромъ) церкви Богоматери. Къ сѣверу и югу открываются высѣченныя въ скалѣ помѣщенія, а на востокѣ три ниши, совершенно сходныя съ нишами алтаря (гайкала) коптскихъ церквей. Далѣе, сходство въ сильной мѣрѣ подкрѣпляется тѣмъ, что только часть храма лежитъ подъ землей, а надземная часть состоитъ изъ преддверія съ колоннами, совершенно соотвѣтствующаго нефу съ колоннами христіанской церкви. Безъ сомнѣнія, нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что коптскіе архитекторы подверглись вліянію великолѣпныхъ древне-египетскихъ храмовъ: надо скорѣе удивляться тому, что это вліяніе не было гораздо рѣшительнѣе. Хотя и легко понять, что копты-христіане избѣгали подражанія языческимъ образцамъ, однако нельзя было бы не ожидать вообще какого-нибудь сходства, какихъ-нибудь подробностей, воспроизведенныхъ хотя-бы даже только безсознательною подражательностью» (стр. 350—351).

Описывая, вслѣдъ за тѣмъ, «Бѣлый монастырь», Бутлеръ го-

---

[1]) Этотъ монастырь носитъ такое названіе потому, что расположенъ на скалѣ, и туда можно проникать не иначе, какъ съ помощью веревки на блокѣ.

воритъ: «Замѣчательнѣйшій образчикъ сходства коптской архитектуры съ древне-египетскою представляетъ Дейръ-аль-Абіадъ, или «Бѣлый монастырь», такъ прозванный по бѣлому камню, изъ котораго онъ выстроенъ. Онъ лежитъ у подошвы ливійскихъ холмовъ и отдѣленъ отъ Нила нѣсколькими милями пустыни. Это—большое, квадратное, похожее на крѣпость, зданіе, котораго наружнія стѣны заканчиваются вверху выступающимъ впередъ изящнымъ карнизомъ, въ стилѣ древнихъ египетскихъ храмовъ. Этотъ карнизъ сдѣланъ изъ бѣлаго мрамора» (стр. 351).

Такими короткими замѣтками ограничиваются соображенія Бутлера о древне-египетскихъ вліяніяхъ на коптскую архитектуру. Между тѣмъ, есть громадная масса еще неизслѣдованныхъ церквей Верхняго Египта, гдѣ, по аналогіи, можно именно предполагать всего болѣе присутствіе этихъ древне-египетскихъ вліяній, подобно тому, какъ теперь это указано въ церквахъ «Монастыря блока» и «Бѣлаго монастыря». Именно про эти церкви Бутлеръ говоритъ, что въ долинѣ Нила «количество церквей — легіонъ, но по бо́льшей части всѣ онѣ совершенно неизвѣстны».

Между тѣмъ, слишкомъ естественно было бы начать разсмотрѣніе національнаго типа коптской архитектуры прямо съ того, что первыя коптскія церкви всего скорѣе могли устроиваться изъ имѣвшихся налицо языческихъ храмовъ. Таковъ былъ ходъ первоначальной христіанской архитектуры повсюду: значитъ, формы древне-египетской архитектуры должны были невольнымъ образомъ и незамѣтно входить въ составъ новыхъ христіанскихъ формъ. Намеки на это мы находимъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ книги Бутлера. На стран. 358-й онъ говоритъ про церковь въ Армантѣ (древнемъ Гермонтисѣ), на которую еще Пококъ, англійскій путешественникъ XVIII вѣка, указывалъ, какъ на церковь, передѣланную изъ древне-языческаго храма. На стран. 257 говорится про дверь изъ чернаго базальта, перенесенную въ христіанскую церковь, по всей вѣроятности, изъ какого-нибудь древне-египетскаго зданія, или похороннаго склепа. На стран. 357 говорится про колонны, перенесенныя въ церковь монастыря Дейръ-эль-Ахмаръ, вѣроятно, изъ древне-египетскихъ городовъ Афродитополиса или Атрибиса, и т. д. Все это—намеки на такіе факты, вѣроятно, очень многочисленные, которые должны были играть важную роль въ образованіи склада и физіономіи коптской христіанской архитектуры.

На счетъ сирійскихъ вліяній, навѣрное неизбѣжныхъ при близкомъ сосѣдствѣ Сиріи и Египта, двухъ странъ, на столько

ранѣе другихъ принявшихъ христіанство и создавшихъ новый архитектурный стиль, замѣтки у Бутлера еще короче и столько же случайны и разбросаны. Въ одномъ мѣстѣ, онъ говоритъ только, что монастырь «Дейръ-асъ-Суріани» (въ Натрунской долинѣ) называется такъ, вѣроятно, потому, что основанъ былъ въ очень раннюю эпоху колоніею сирійскихъ пустынниковъ, вслѣдствіе чего даже и до сихъ поръ въ этомъ монастырѣ сохраняются слѣды сирійской литературы, и многія безцѣнныя сирійскія рукописи были вывезены оттуда англійскими путешественниками» (стр. 317). Въ другомъ мѣстѣ, Бутлеръ разсказываетъ про великолѣпные рѣзные иконостасы обѣихъ церквей этого сирійскаго монастыря, прибавляя, что на однѣхъ изъ царскихъ дверей находится сирійская надпись (стр. 324); наконецъ, въ третьемъ мѣстѣ, описывая фрески монастыря «Дейръ-Мари-Мина», вблизи Стараго Каира, онъ замѣчаетъ, что всѣ типы женщинъ здѣсь «не греческіе, не еврейскіе, не египетскіе, а всего скорѣе похожіе на типъ современныхъ сирійскихъ женщинъ— типъ смѣшанный, напоминающій за разъ черты эллинскія и ханаанскія, безъ строго опредѣленной красоты той и другой расы» (стр. 53). Такія разбросанныя по книгѣ Бутлера замѣтки о сирійскомъ элементѣ въ коптскомъ искуствѣ, конечно, требовали бы соединенія ихъ въ одно цѣлое, въ одну группу, подобно тому, какъ въ этомъ нуждались бы и замѣтки объ элементѣ древне-египетскомъ. Безъ сомнѣнія, будущій ученый историкъ коптской архитектуры съ этого и начнетъ свое изслѣдованіе.

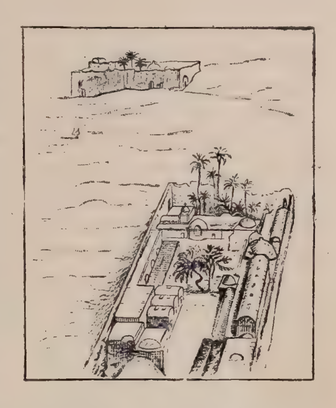
Что касается элементовъ римскаго, византійскаго и арабскаго, то ихъ присутствіе довольно точно обозначено въ разныхъ мѣстахъ книги Бутлера, хотя опять-таки они, повсегдашнему, не сгруппированы у него въ одно цѣлое. Замѣтки объ этихъ элементахъ разсѣяны по всей книгѣ. Тому примѣры встрѣтятся не разъ ниже. Теперь обратимся собственно къ искуству коптскому.

Въ общемъ, Бутлеръ высказываетъ убѣжденіе, что, чѣмъ болѣе изучаешь коптскіе художественные памятники, тѣмъ больше приходишь къ заключенію, что «совершенно невозможно что-нибудь въ родѣ исторіи развитія и паденія коптскаго искуства: развитіе и паденіе его принадлежатъ періодамъ сравнительно короткимъ, и притомъ такимъ, о которыхъ слишкомъ мало извѣстно; сверхъ того, между обоими періодами не было никакихъ опредѣлительныхъ степеней прогрессивности, никакой лѣстницы достоинства, которая медленно повышалась бы на основаніи добытыхъ прежде результатовъ. Коптское искуство, взятое въ лучшемъ своемъ

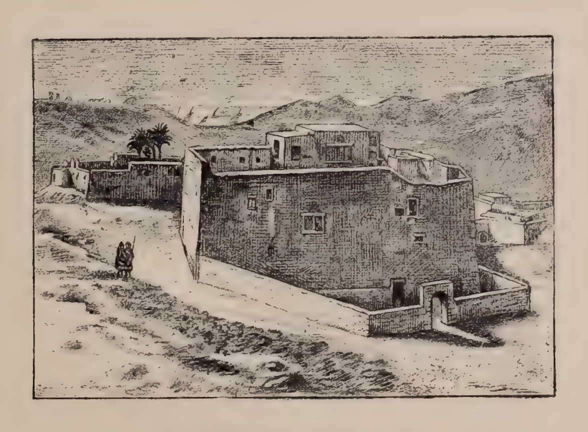
состоянiи, кристаллизовалось въ опредѣленныя формы, и онѣ передавались столѣтiемъ столѣтiю, съ малою потерею своего совершенства. Повидимому, творчество рано прекратилось въ коптскомъ искуствѣ.» (стр. 69).

Когда рѣчь идетъ о коптской церковной архитектурѣ, не надо воображать себѣ, что увидишь передъ собою нѣчто, подобное прочимъ христiанскимъ церквамъ. Здѣсь, какъ общее, такъ и частное, представляютъ особенности совершенно оригинальныя, не встрѣчающiяся нигдѣ болѣе. Африка и особенныя условiя распространенiя христiанства въ этой части свѣта наложили на коптскiя постройки своеобразную печать. Съ одной стороны, могущественно-влiятельнымъ факторомъ является то обстоятельство, что первыми христiанами въ Египтѣ были люди, желавшiе быть пустынниками, прибѣгавшiе въ Африку искать именно пустыни, и основывавшiе свои кельи и монастыри среди степей и песковъ. Съ другой стороны, рано началось арабское нашествiе на Египетъ, и бѣдные монастыри должны были вѣчно бояться нападенiй и осадъ, точно столько же, какъ и цвѣтущiе города. Какъ та, такъ и другая причины принуждали коптскихъ монаховъ окружать свои монастыри высокими стѣнами, возводить нѣчто въ родѣ крѣпостцы, способной выдерживать и столбы песочныхъ ураганов, и натискъ мусульманскихъ ордъ. Бутлеръ замѣчаетъ, что въ коптскихъ монастырскихъ постройкахъ «была, повидимому, неизмѣннымъ закономъ, во внѣшнемъ обликѣ, не красота, а только сила» (стр. 70). Множество видовъ коптскихъ монастырей, наполняющихъ книгу Бутлера, представляютъ намъ постоянно обширный четырехугольникъ, обнесенный со всѣхъ сторонъ высокою стѣною, по большей части наклонною внутрь отъ низу къ верху, для бо́льшей устойчивости, на манеръ древнихъ египетскихъ храмовъ и похоронныхъ склеповъ. Низенькая входная дверь, въ родѣ калитки, уединенно виднѣется на той или другой сторонѣ крѣпостцы; надъ стѣнами изрѣдка смотрятъ небольшiя окошечки, да и тѣ похожи скорѣе на щели и стрѣльницы, черезъ которыя можно посылать на врага стрѣлы и пули, чѣмъ на настоящiя окна. Еще выше, поднимаются плоскiе купола церквей, какъ опрокинутыя чаши, иногда съ заостренiемъ (на мусульманскiй ладъ) и съ увѣнчивающимъ ихъ крестомъ. Вся нестройная, хаотическая масса построекъ, втиснутыхъ тутъ, среди общей окружной стѣны, словно по нечаянности, перемежается стройными высокими пальмами съ ихъ изящнымъ опахаломъ перьевъ вверху.

Но если войдти въ такую крѣпостцу-монастырь и приблизиться къ тѣмъ церквамъ, которыя ее населяютъ, и представляютъ собою главную ея составную часть, то увидишь, къ своему изумленію, что церкви эти совершенно лишены фасадовъ, т.-е. того, что во всѣхъ прочихъ христіанскихъ церквахъ составляетъ красу и гордость архитектуры. Передъ вами стоитъ новая крѣпостца, новая глухая гладкая стѣна, мертво и нѣмо поднимающаяся вверхъ, безъ малѣйшихъ художественныхъ формъ и линій, безъ единаго украшенія, безъ малѣйшихъ красокъ. Все тутъ сурово и безотрадно отталкиваетъ отъ себя. Кто могъ бы догадаться, что здѣсь передъ вами — древніе христіанскіе храмы, тѣ самые, что̀ сіяютъ во всѣхъ странахъ красотою формъ, талантливостью линій, красками мозаикъ или фресокъ? Но въ этомъ



Внутренность монастыря Дейръ-асъ-Суріани и сосѣдній съ ними монастырь Анба-Бишои.



Дейръ-Баблунъ и Дейръ-Тардусъ.

копты сохранили привычки *домашней архитектуры* всѣхъ восточныхъ народовъ. Восточный домъ каждаго частнаго человѣка—

ничто снаружи: это—скучная и печальная груда камней, сложенныхъ вертикально и горизонтально, въ формѣ какихъ-то мертвыхъ кучъ. Ничто тутъ не говоритъ глазу и чувству, ничто не развлекаетъ и не тѣшитъ художественные инстинкты. Всѣ богатства, вся роскошь, всѣ формы и краски, полныя фантазіи, творчества, безконечной изобрѣтательности, прибережены для внутреннихъ залъ и покоевъ, для тамошнихъ двориковъ и галерей, для тамошнихъ садовъ, бассейновъ и фонтановъ. Копты никогда не составляли могучаго самостоятельнаго народа. Они, во всѣ вѣка своего существованія, представляли собою только племя, только собраніе семействъ, угнетенныхъ, бѣдныхъ, стонущихъ подъ чужимъ, вѣчно тяжкимъ игомъ. Отъ этого всѣ ихъ созданія носятъ печать чего-то мелкаго, домашняго, не успѣвшаго разростись до широкихъ, могучихъ формъ. Индійцы, персіяне, арабы, турки, подобно коптамъ, восточники, точно такъ же, какъ и они, прячутъ всѣ красоты и роскоши домашней жизни и устройства внутри нѣмыхъ, голыхъ, мрачныхъ внѣшнихъ стѣнъ; но ихъ общественныя зданія, ихъ мечети и гробницы, ихъ фонтаны и кіоски, сіяютъ красотою и величіемъ уже и снаружи. Великолѣпные, громадные порталы уже за версту зовутъ къ себѣ вниманіе зрителя; минареты поднимаются въ небо, сіяя блестящими мозаиками горлышекъ и узорчатыми сѣтями главъ; стѣны ихъ зданій, хотя-бы даже и безъ оконъ, наполнены игрой цвѣтныхъ каменныхъ пластовъ, выступами и нишами, всѣмъ изяществомъ арокъ и куполовъ. Ничего подобнаго у коптской христіанской церкви нѣтъ снаружи: она вся состоитъ изъ голыхъ, мрачныхъ стѣнъ; даже она почти никогда и не стоитъ-то отдѣльно, такъ, чтобы можно было обойдти ее со всѣхъ сторонъ. Она построена въ ряду со всѣми остальными домами, тутъ случившимися; она—словно какой-то высокій каменный заборъ, позади котораго ничего нѣтъ, или развѣ какой-нибудь ничтожный амбаръ и сарай за нею скрываются. Притомъ же, каждую коптскую церковь облѣпили съ двухъ, трехъ, иногда даже со всѣхъ четырехъ сторонъ, кельи и жилья монаховъ, священниковъ и ихъ семей (у коптовъ жена и дѣти называются, по восточному, «гаремомъ»), и вдвинутая внутрь всѣхъ этихъ построекъ и пристроекъ церковь скрывается тамъ, словно избушка внутри лѣса. Ни о какомъ фасадѣ и рѣчи тутъ быть не можетъ.

Колоколенъ у коптскихъ церквей нѣтъ, но не потому—говоритъ Бутлеръ—что коптскіе христіане имѣютъ отвращеніе отъ колоколовъ, а потому, что онѣ были запрещены мусульманскими завоева-

телями. Въ монастыряхъ Натрунской долины, т.-е. вдали отъ городовъ съ мусульманскимъ владычествомъ, а также въ другихъ отдаленныхъ мѣстахъ, можно видѣть колокольни: онѣ — характера византійскаго, четырехугольныя, съ открытыми арочками вверху. Но, какъ общее правило, при коптскихъ церквахъ колоколенъ нѣтъ. Правда, въ церкви св. Варвары, находящейся внутри такъ называемой «Римской крѣпости», въ иконостасѣ сѣверной капеллы помѣщается образъ св. Варвары, и на немъ изображена сама святая, держащая въ правой рукѣ шести-купольную церковь, съ башней, увѣнчанной крестомъ, которую, быть можетъ, слѣдуетъ принимать за колокольню. Однако, по всѣмъ признакамъ, эта церковь имѣетъ характеръ византійскій, и образъ могъ быть простою копіею съ греческаго образца, безъ всякаго отношенія къ дѣйствительной коптской архитектурѣ. «Эта башня, или колокольня—говоритъ Бутлеръ—по всей вѣроятности, есть изображеніе условное, такъ какъ нигдѣ въ Каирѣ, или въ его окрестностяхъ, нѣтъ нынче ни малѣйшихъ слѣдовъ башенъ и колоколенъ при какой бы то ни было коптской церкви» (стр. 240).

Теперь я остановлюсь съ особенною подробностью на двухъ очень важныхъ пунктахъ коптской архитектуры, въ разсмотрѣніе которыхъ Бутлеръ внесъ свой собственный, совершенно самостоятельный взглядъ. Это — вопросъ о формѣ базилики и о куполѣ. Здѣсь Бутлеръ представилъ столько новаго матеріала и освѣтилъ его такими своебразными соображеніями, что исторія архитектуры христіанской церкви, благодаря ему, получаетъ новое направленіе. Извѣстные прежде факты должны быть теперь истолковываемы совершенно поновому.

«Въ планѣ своемъ--говоритъ Бутлеръ—коптскія церкви имѣютъ, въ большинствѣ случаевъ, форму базилики, т.-е. длиннаго параллелограмма, раздѣленнаго двумя параллельными рядами колоннъ на три полосы неравной ширины. При первомъ взглядѣ, можно было бы, конечно, какъ это всегда дѣлается, предположить, что эта форма дѣйствительно происходитъ отъ римскихъ базиликъ, отъ зданій римскаго суда». Но по этому поводу мы находимъ въ книгѣ Бутлера необыкновенно любопытное и важное указаніе, на основаніи одного англійскаго новѣйшаго сочиненія объ архитектурѣ, у насъ до сихъ поръ еще неизвѣстнаго. «Всѣ привыкли — говоритъ Бутлеръ — считать, что форма базилики была заимствована древнѣйшими христіанами отъ римской гражданской базилики; но въ недавнемъ своемъ сочиненіи, подъ заглавіемъ: «Опытъ исторіи англій-

ской церковной архитектуры» (Essay on the History of English church architecture), Джильбертъ Скоттъ представляетъ основательные доводы для убѣжденія насъ въ томъ, что эта форма построекъ восходитъ до гораздо болѣе ранней эпохи и имѣетъ совершенно самостоятельное происхожденіе. По его теоріи, основною первичною формою христіанской базилики было просто продолговатое пространство, безъ боковыхъ галерей, но съ аркой, позади которой стоялъ алтарь, отдѣлявшійся отъ окружной стѣны. Это первоначальное зерно развилось впослѣдствіи, черезъ прибавку боковыхъ галерей, а иногда и поперечной галереи со входной стороны. Потомъ, надъ этими боковыми галереями стали возводить верхнія галереи; далѣе, стали еще прибавлять перекрестныя галереи (трансепты), а также маленькія молельни, или капеллы, въ разныхъ мѣстахъ зданія. Съ другой стороны, Джильбертъ Скоттъ указываетъ на то, что гражданская базилика началась съ колоннады, замыкавшей отовсюду открытое пространство, что ее впослѣдствіи накрыли кровлей, что она потеряла свои колоннады и превратилась въ пространную залу, накрытую кирпичнымъ сводомъ. Я мало имѣю, или вовсе не имѣю, поводовъ—прибавляетъ Бутлеръ—отвергать эту теорію, тѣмъ болѣе, что египетскія церкви богаты доказательствами въ ея пользу. Конечно, вполнѣ очевидно, что оба эти различныя развитія близко сходились въ одномъ пунктѣ, и что сходство, вначалѣ случайное, сдѣлалось въ болѣе позднія времена сознательнымъ и преднамѣреннымъ; но гражданскія базилики IV-го вѣка очень различны отъ христіанскихъ церквей той-же самой эпохи. Эти послѣднія скорѣе похожи на языческія базилики, тремя столѣтіями болѣе древнія. Быть можетъ, вопросъ сокращается до несравненно меньшихъ размѣровъ. Такъ какъ несомнѣнно, что древнѣйшія мѣста религіознаго поклоненія на Востокѣ были самыя простыя пространства безъ всякихъ галерей, и что галереи—прибавка позднѣйшая, то, спрашивается, есть ли возможность поддерживать мнѣніе, что галереи никакимъ образомъ не были выкинуты раньше, чѣмъ представленіе о нихъ было заимствовано отъ римской базилики? Это кажется въ высшей степени невѣроятнымъ; противъ этого ратуютъ и логика мысли, и логика фактовъ. Изсѣченная въ скалѣ ефесская церковь, носящая названіе «Семи Отроковъ», относящая къ эпохѣ никакъ не позже III-го вѣка, показываетъ уже намъ тройное раздѣленіе въ длину, соотвѣтствующее нефу и боковымъ галереямъ, хотя тутъ вовсе нѣтъ дѣйствительныхъ колоннъ. Одна изъ простѣйшихъ и древнѣйшихъ, изсѣченныхъ въ скалѣ, церквей въ Сурпъ-

Гарабедъ, въ Каппадокіи (см. рисунки у Тексье и Пуллана въ соч. «Византійская архитектура», стран. 39) представляетъ боковыя пилястры, которыя стоило бы только отдѣлить, и тотчасъ образовалась бы базилика съ галереями. Подземная церковь Абу-Серджэ (св. Сергія), въ Старомъ Каирѣ, относящаяся ко II-му или III-му столѣтію, не взирая на ея «сарацинскія» капители, принадлежитъ II-му или III-му столѣтію [1]). Если память не измѣняетъ мнѣ, подобное раздѣленіе встрѣчается въ одной церкви александрійскихъ катакомбъ, недалеко отъ такъ называемыхъ «Баней Клеопатры». Далѣе, единообразіе въ расположеніи трехъ восточныхъ капеллъ въ древнѣйшихъ египетскихъ церквахъ [2]) сильно убѣждаетъ въ томъ, что это преданіе идетъ изъ глубочайшей христіанской древности. Эль-Макризи разсказываетъ о полнѣйшемъ разрушеніи церквей въ Александріи по приказу Северіана, около 200-го г. по Р. Хр., а въ Іерусалимѣ—на цѣлыхъ 100 почти лѣтъ ранѣе, при Адріанѣ. Всѣ эти церкви наврядъ ли были безъ колоннъ и боковыхъ галерей. Такимъ образомъ, христіанская базилика имѣла, какъ въ Египтѣ, такъ и въ другихъ мѣстахъ, происхожденіе не римское. Но, не смотря на это, разныя подробности формы и исполненія были получены либо непосредственно отъ римскихъ бализичныхъ образцовъ въ Александріи и Вавилонѣ [3]), либо, посредственно, отъ римскаго архитектурнаго типа, принесеннаго на Востокъ императоромъ Константиномъ. Для примѣра можно указать на анатблементъ, поверхъ колоннъ нефа, въ церквахъ Абу-Серджэ и Анба-Шануда, на верхнія галереи многихъ церквей, на

---

[1]) Подземная церковь св. Сергія наиболѣе извѣстна европейскимъ путешественникамъ и туристамъ, потому что, по преданію, построена на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ Св. Семейство отдыхало въ время бѣгства во Египетъ. Первоначально эта маленькая церковь находилась на общемъ уровнѣ земли; но подъемъ почвы, въ теченіе многихъ столѣтій, произвелъ то, что она теперь находится подъ землею, а на нынѣшнемъ уровнѣ стоитъ верхняя церковь, надстроенная въ VIII-мъ столѣтіи надъ первоначальною, древнѣйшею.

[2]) Бутлеръ говоритъ здѣсь о трехъ алтарныхъ выступахъ, не зная, что это—особенность вообще всѣхъ храмовъ Восточной Церкви.

[3]) «Вавилономъ» называется римская крѣпость, построенная близъ «Новаго Каира», на мѣстѣ древняго города «Вавилона». О первоначальномъ имени и происхожденіи этого города существовало нѣсколько разнорѣчивыхъ преданій еще во времена классической древности. Страбонъ разсказываетъ, что однажды въ Египетъ прибыла цѣлая толпа взбунтовавшихся противъ своего царя вавилонянъ и получила отъ египетскихъ фараоновъ дозволеніе поселиться въ мѣстности нынѣшняго Каира. Діодоръ Сицилійскій свидѣтельствуетъ, напротивъ, что Сезострисъ привелъ въ Египетъ, послѣ своихъ побѣдъ, цѣлую массу плѣнныхъ вавилонянъ, которые и основались въ выстроенной здѣсь крѣпости, названной ими, въ память родного ихъ города, «Вавилономъ», и дѣлали оттуда набѣги на окружную страну. Іосифъ Флавій говоритъ, что «Вавилонъ» построенъ Камбизомъ, послѣ покоренія имъ Египта. Наконецъ, Евтихій утверждаетъ, что «Вавилонъ» основанъ персидскимъ царемъ Аѳусомъ (Athus).

внѣшнія или вторыя галереи (въ церквахъ Аль-Муаллака и Аль-Адра), которыя часто встрѣчаются въ константиновскій періодъ на Востокѣ, наприм., въ церкви Гроба Господня въ Іерусалимѣ и въ тирской базиликѣ: обѣ эти церкви построены Константиномъ »

Что касается до другаго вопроса, вопроса о куполахъ, то у Бутлера мы читаемъ слѣдующее: «Характерною особенностью византійскаго стиля (какъ, наприм., въ св. Софіи и въ небольшихъ аѳинскихъ церквахъ) являются всегда куполъ, отсутствіе боковыхъ галерей съ многочисленными столбами и, иногда, форма креста въ планѣ. Изъ числа этихъ особенностей, наиважнѣйшая, куполъ, имѣетъ происхожденіе спеціально-восточное. Я считаю, что гораздо скорѣе византійцы заимствовали его изъ Александріи, чѣмъ александрійцы изъ Византіи. Куполъ легче могъ перейдти изъ Индіи въ Египетъ, чѣмъ на гораздо болѣе отдаленный Западъ. А вспомнивъ, что Египетъ лежитъ ближе къ исходной точкѣ нашей религіи, и что св. Маркъ создалъ первую церковь въ этой странѣ, мы получимъ сильное убѣжденіе въ томъ, что Александрія, раньше всего остальнаго міра, стала строить церкви, точно такъ же, какъ опередила всѣхъ другихъ въ общемъ образованіи, создала тотъ типъ архитектуры, который, оттого, что былъ узнанъ европейцами въ Византіи, получилъ впослѣдствіи прозвище «византійскаго». Употребленіе купола въ Вавилонѣ (азіятскомъ) восходитъ, конечно, до глубочайшей древности, и купольныя постройки были очень обыкновенны во времена сассанидскія. Такимъ образомъ, нисколько не умаляя генія архитектора св. Софіи, Анѳима, можно представлять себѣ, что онъ, подобно греческимъ архитекторамъ классической эпохи, очень многимъ обязанъ Египту».

Самостоятельная постановка этихъ двухъ важныхъ архитектурныхъ вопросовъ придаетъ совершенно особенное значеніе книгѣ Бутлера, а рѣшеніе ихъ, на основаніи фактовъ, замѣченныхъ въ Египтѣ и до сихъ поръ пропущенныхъ безъ вниманія всѣми путешественниками и архитекторами, не можетъ не считаться истиннымъ научнымъ открытіемъ. Коптская архитектура, до сихъ поръ неизвѣстная и вполнѣ отсутствующая во всѣхъ исторіяхъ искуства, получаетъ внезапно важное самостоятельное значеніе и начинаетъ отнынѣ занимать одно изъ самыхъ важныхъ мѣстъ на самыхъ первыхъ страницахъ христіанскаго искуства, тотчасъ же вслѣдъ за первоначальнымъ отдѣломъ катакомбъ. До сихъ поръ, послѣ періода катакомбъ, обыкновенно переходили къ стилю такъ называемому «древне-христіанскому», гдѣ, признаться сказать, съ очень малою систематичностью и очень мало прослѣженными, въ отно-

шенiи происхожденiя, фактами, описывали старѣйшiя сохранившiяся въ Италiи, Грецiи и Сирiи постройки. Лишь одни новые архитектурные элементы, данные этою послѣднею страною, Сирiей, до нѣкоторой степени удовлетворяли пытливую любознательность, становившуюся втупикъ передъ новымъ, вдругъ какимъ-то чудомъ сложившимся, архитектурнымъ стилемъ. Одни позднiе греко-римскiе остатки слишкомъ были неудовлетворительны и односторонни для объясненiя художественнаго переворота; сирiйскiя древнѣйшiя постройки уже объясняли кое-что въ самомъ первоначальномъ «христiанскомъ» стилѣ, однако далеко не все, такъ какъ Сирiя никогда не покидала своихъ мѣстныхъ семитическихъ особенностей и крѣпко держалась ихъ. Нѣчто изъ сирiйской архитектуры перешло, конечно, въ «древне-христiанскiй», а потомъ и византiйскiй стиль; но большинство сирiйскихъ архитектурныхъ особенностей такъ навѣки и осталось исключительною принадлежностью сирiйской архитектуры. Въ «древне-христiанскомъ» стилѣ, даже и послѣ всѣхъ архитектурныхъ открытiй послѣдняго времени въ Сирiи, оставалось слишкомъ многое неразъясненнымъ и темнымъ. Такъ, напр., вопросы о формѣ базилики и о куполѣ, вопросы столь существенные и такъ явно стоящiе на первомъ планѣ, все-таки ждали рѣшенiя (сирiйскiя церкви не имѣютъ ни формы базилики, ни куполовъ). Теперь дѣло совершенно измѣняется. Заслуга этого поворота на новый рельсъ принадлежитъ Бутлеру.

Очень важно и интересно въ книгѣ Бутлера то, что̀ онъ говоритъ объ элементахъ латинскомъ и византiйскомъ въ коптской архитектурѣ, и, въ противуположность имъ, объ элементѣ собственно коптскомъ. «Между всѣми зданiями, посѣщенными мною въ Египтѣ и его пустыняхъ, а также вдоль всего Нила, нѣтъ ни одного чисто-византiйскаго. Коптскiе архитекторы, повидимому, не любили плана въ формѣ креста, или же и вовсе не знали его. Менѣе трудно, хотя тоже не легко найдти примѣръ коптской церкви чисто-базиличной: лучшимъ примѣромъ можетъ служить еврейская синагога въ Старомъ Каирѣ, передѣланная изъ прежней коптской церкви св. Михаила. Это маленькое зданьице, со своими боковыми галереями, со своей поперечной галереей на западной сторонѣ, со своими верхними галереями, со своимъ широко выгнутымъ абсидомъ, выступающимъ на восточной сторонѣ, со своей изящно орнаментированной трiумфальной аркой надъ святая-святыхъ, представляетъ многiя характерныя черты латинскаго стиля.

Но, хотя крестовидный планъ не извѣстенъ коптамъ, куполъ находится, если не во всеобщемъ, то въ самомъ обширномъ распространеніи. Многія коптскія церкви покрыты одною только массою совершенно равныхъ куполовъ.»

«Гдѣ ни изображена церковь въ коптской живописи, это—всегда зданіе съ куполами. Даже тѣ церкви Стараго и Новаго Каира, которыя наиболѣе носятъ характеръ базиликъ, имѣютъ по крайней мѣрѣ одинъ куполъ надъ святая-святыхъ, а еще чаще по куполу надъ каждымъ изъ трехъ алтарей. Результатъ—тотъ, что въ большинствѣ случаевъ архитектура коптскихъ церквей имѣетъ смѣшанный типъ, наполовину базиличный, наполовину византійскій; въ другихъ же случаяхъ мы встрѣчаемъ типъ, вовсе не базиличный, но вмѣстѣ и не вполнѣ византійскій. Но, сколько мнѣ извѣстно, нѣтъ ни одного примѣра архитектуры, вполнѣ обезцвѣченной которымъ-либо изъ этихъ двухъ элементовъ, съ какимъ бы впрочемъ разнообразіемъ они ни входили въ соединеніе одинъ съ другимъ, или съ другими элементами. Такъ, напримѣръ, начнемъ съ небазиличнаго типа. Лучшіе, кажется, образцы этого стиля можно найдти въ монастыряхъ пустыни. Въ восточной пустынѣ, у Краснаго моря, въ монастырѣ Дейръ-Мари-Антоніосъ, есть двѣ церкви о 12-ти куполахъ, а церкви Натрунской долины, въ западной пустынѣ, хотя и не отличаются большимъ количествомъ куполовъ, но послѣдніе здѣсь шире въ діаметрѣ, ниже по вертикалу и изящнѣе по складу, чѣмъ какіе бы то ни было купола въ Каирѣ. Въ деревушкѣ Бушъ, на Нилѣ, близъ Бани-Супфъ, встрѣчается расположеніе куполовъ совершенно необычайное и, сколько мнѣ извѣстно, даже совершенно единственное: центральный куполъ окруженъ четырьмя полукуполами, а по угламъ четырехугольной площадки, вокругъ нихъ, стоятъ еще четыре маленькихъ купола. Общее же правило то, что коптскій архитекторъ только ставилъ свои значительнѣйшіе купола для осѣненія алтаря и рѣдко заботился о возведеніи другихъ куполовъ. Впрочемъ, въ Каирѣ, церкви Мари-Джирджизъ и Аль-Адра покрыты каждая 12-ю куполами. Планъ ихъ—квадратъ, раздѣленный на 12 малыхъ квадратовъ, или, точнѣе сказать, тутъ десять квадратовъ и три абсида. У каждаго отдѣленія свой куполъ. Выраженія: «галерея» и «нефъ», наврядъ ли могутъ во всей строгости быть прилагаемы къ той или другой церкви, и если бы не отсутствовалъ крестовидный планъ и не было бы на лицо троечастнаго абсида, то эти маленькія церкви могли бы считаться типическими византійскими постройками. Къ нимъ можно отнести

также двѣ церкви въ Дейръ-Тадрусѣ, въ Старомъ Каирѣ, представляющія тотъ же самый стиль, а равно и верхнюю церковь въ Гаратъ-азъ-Зуайла. Таковы примѣры совершенно небазиличнаго типа. Но я долженъ указать, въ средѣ каирскихъ церквей, на рѣшительно-одиночный примѣръ купола центральнаго: это—церковь св. Варвары, единственная церковь съ планомъ, нѣсколько похожимъ на крестъ; впрочемъ, почти всѣ подробности ея—базиличныя. Центральный куполъ былъ всегда самою характеристическою чертою византійскаго стиля, а послѣ Юстиніана сдѣлался всеобщею принадлежностью церквей во всѣхъ городахъ Восточной Римской Имперіи. Кромѣ того, коптскій куполъ отличается отъ византійскаго тѣмъ, что снаружи онъ всегда выложенъ простымъ кирпичемъ, или просто выбѣленъ, а также не имѣетъ правильныхъ оконъ, а тѣмъ менѣе изящныхъ аркадъ, такихъ, напримѣръ, какъ въ церкви «Пречистой Дѣвы» въ Константинополѣ, въ «Католиконѣ» въ Аѳинахъ и въ монастырѣ «Дафни» близъ Элевзиса, или какъ въ церкви св. Апостоловъ въ Ѳессалоникахъ. Далѣе, то, что̀ въ коптскихъ церквахъ есть коренное правило, является лишь исключеніемъ въ другихъ церквахъ: такъ, я полагаю, ни въ одной византійской церкви, внѣ Египта, нѣтъ абсидовъ, покрытыхъ полными куполами, между тѣмъ какъ въ Египтѣ церкви кончаются, на восточной своей сторонѣ, тремя абсидами почти всегда съ полными куполами, и никогда съ полукуполами. Эта особенность равно встрѣчается и въ зданіяхъ базиличныхъ, и въ зданіяхъ византійскихъ. Такъ Абу-Сифаинъ, Анба-Шануда и многія другія церкви имѣютъ по три купола, по одному надъ каждымъ придѣломъ» (стр. 7—9).

Относительно заимствованій отъ римской архитектуры мы находимъ у Бутлера слѣдующія интересныя подробности: «Въ церкви Абу-Сергэ находится по куполу надъ каждой изъ боковыхъ капеллъ (придѣловъ), а гайкалъ (средній, большой алтарь) покрытъ—странный фактъ! — деревяннымъ коробовымъ сводомъ. Такой же сводъ существуетъ во многихъ другихъ церквахъ, напримѣръ въ церкви Ситтъ-Миріамъ, въ главной церкви и въ придѣлѣ св. Банаи въ монастырѣ Мари-Мина, въ капеллѣ (придѣлѣ) Ситтъ-Миріамъ, принадлежащей къ монастырю Абу-Сифаинъ, въ базиликѣ монастыря Гаратъ-азъ-Зуайла, и въ Аль-Муаллака. Въ послѣдней церкви, какъ галереи, такъ и нефъ, покрыты коробовымъ сводомъ, и сводъ этотъ продолжается надъ восточными капеллами (придѣлами), вмѣсто обычныхъ куполовъ. Если это устройство существовало съ самаго основанія церкви (что̀ легко могло быть), то мы имѣемъ здѣсь примѣръ,

совершенно единичный, безкупольной коптской церкви. Очень вѣроятно, что копты заимствовали эту форму покрытія еще въ очень раннюю пору отъ римлянъ, и ничего нѣтъ удивительнаго въ томъ, что самый рѣшительный примѣръ этой системы встрѣчается въ церкви, стоящей на воротахъ римской крѣпости. Но частое употребленіе этого свода въ коптскихъ церквахъ очень замѣчательно и должно быть отмѣчено, какъ коптская особенность, потому что коробовой сводъ никогда не употреблялся въ базиличныхъ церквахъ какой бы то ни было страны западнаго христіанства, за исключеніемъ одной только Ирландіи.. Въ Египтѣ, коробовой сводъ болѣе употребителенъ, чѣмъ высоко-приподнятая деревянная крыша, такая напр., какъ, въ Абу-Сифаинѣ и Анба-Шанудѣ. Нѣтъ никакихъ признаковъ того, чтобы этотъ «скелетъ» крыши нефа имѣлъ подъ собою плоскій потолокъ съ кессонами и позолотой, какъ это бывало обыкновенно въ церквахъ, строенныхъ императоромъ Константиномъ; но употребленіе такого рода орнаментистики на потолкахъ доказывается изящными остатками раскрашенной деревянной работы въ южной верхней галереѣ въ Абу-Сифаинѣ, такъ же, какъ еще болѣе древнею орнаментаціею антаблемента въ Анба-Шанудѣ и другихъ мѣстахъ.» (стр. 9—10).

Я говорилъ уже выше объ отсутствіи у коптскихъ церквей фасада и о томъ, что, войдя съ улицы во входную дверь съ запада, вступаешь иногда не прямо въ церковь, а въ корридоръ, или проходъ, среди жилыхъ пристроекъ. Бутлеръ замѣчаетъ, что всѣ, безъ исключенія, египетскія церкви расположены алтаремъ на востокъ, развѣ лишь съ незначительными отклоненіями оси, въ крайнемъ случаѣ, вслѣдствіе требованій иногда мѣстности: значитъ, входная дверь всегда приходится на западной сторонѣ. Приэтомъ онъ говоритъ, что, «по всей вѣроятности, расположеніе нашихъ европейскихъ церквей алтаремъ на Востокъ, сначала вовсе не всеобщее, но дѣлавшееся привычнымъ лишь въ теченіе Среднихъ Вѣковъ, происходитъ изъ Египта». Въ этомъ предположеніи, кажется, много вѣроподобія: для Европы, начиная съ Рима и Константинополя, Іерусалимъ вовсе не лежалъ на Востокъ, тогда какъ для Египта и первоначальныхъ, древнѣйшихъ христіанскихъ катакомбъ и церквей, построенныхъ въ африканскихъ пустыняхъ и въ Александріи, Іерусалимъ именно представлялся лежащимъ на Востокъ. Что̀ касается входныхъ церковныхъ дверей, то Бутлеръ говоритъ: «Повидимому, копты устроивали первоначально три западныхъ двери, и, безъ сомнѣнія, въ древнѣйшихъ церквахъ это было обычнымъ

правиломъ. Но почти съ самаго же начала христіанства въ Африкѣ, они должны были терпѣть безконечныя преслѣдованія, которыя еще болѣе увеличились со времени магометанскаго завоеванія, когда копты видѣли, что ихъ жизнь и имущество въ вѣчной опасности отъ взрывовъ фанатическаго насилія и жадности побѣдителей: поэтому, укрѣплять церкви сдѣлалось необходимостью существованія. Отсюда—отсутствіе оконъ во всѣхъ коптскихъ церквахъ, кромѣ лишь маленькихъ щелеобразныхъ просвѣтовъ, и ранняя отвычка отъ тройныхъ западныхъ дверей. Еврейская синагога (прежде церковь св. Михаила) отличается отъ всѣхъ прочихъ зданій тѣмъ, что сохранила первоначальную входную западную дверь, расположенную прямо посрединѣ; вездѣ въ остальныхъ церквахъ, западная дверь ведетъ въ одну изъ боковыхъ галерей. Во многихъ церквахъ, входная дверь находится на сѣверной, или южной сторонѣ, что̀ зависитъ отъ случайностей мѣстоположенія и окружающихъ зданій. Въ интересной базиликѣ монастыря Гаратъ-аль-Зуайла было, повидимому, вначалѣ нѣсколько западныхъ дверей; но когда уровень почвы въ Каирѣ сильно повысился около этой церкви, входъ перенесли на южную сторону церкви, а позже — на восточную» (стр. 11).

Коптская церковь никогда не стоитъ отдѣльно, самостоятельно, сказали мы выше, и у нея никогда нѣтъ своего фасада. Это можетъ считаться одною изъ коптскихъ особенностей: этого мы не встрѣчаемъ ни въ сирійской, ни въ византійской, ни во всей западно-христіанской архитектурѣ. Вездѣ находили, что внѣшность церкви заслуживаетъ крупной и великолѣпной архитектуры, точно такъ же, какъ и внутренность; но для коптовъ внѣшняя крайняя простота была условіемъ существованія. Другая внѣшняя особенность коптской церкви, это—обиліе капеллъ, или придѣловъ, и притомъ такое, что они безпорядочно лѣпятся одинъ къ другому и часто поставлены одинъ надъ другимъ. Такое накопленіе придѣловъ, а также и накопленіе многихъ церквей на одномъ маломъ пространствѣ, вслѣдствіе чего иногда одна до другой просто дотрогивается, очень удивляетъ Бутлера; но оно не можетъ казаться великимъ дивомъ для всѣхъ, принадлежащихъ къ восточно-христіанскому исповѣданію: и въ Греціи, и въ Россіи, всѣ давно привыкли къ чрезвычайному обилію какъ придѣловъ въ одной и той же церкви, такъ и многихъ церквей въ одномъ небольшомъ, тѣсномъ пространствѣ. Бутлеръ замѣчаетъ, что обычай ставить много церквей вмѣстѣ (и притомъ внутри одной общей окружной стѣны) можно

сказать, лѣпя ихъ одну къ другой, существуетъ еще, кромѣ коптовъ, также у древнихъ ирландцевъ; къ этому онъ прибавляетъ, что въ ирландскихъ церквахъ, подобно коптскимъ, существуетъ обычай, не встрѣчаемый нигдѣ больше въ древней христіанской Европѣ, покрывать нефъ и святая-святыхъ коробовымъ сводомъ. Но это нисколько не удивительно, когда вспомнить раннія сношенія христіанской Африки съ Ирландіей и многочисленныя путешествія коптскихъ монаховъ, въ самыя раннія столѣтія Среднихъ Вѣковъ, въ эту послѣднюю страну,—путешествія, нерѣдко кончавшіяся прочною осѣдлостью и основаніемъ коптскихъ монастырей въ Ирландіи.

На придачу къ соображеніямъ и фактамъ этого рода, приводимымъ въ книгѣ Бутлера, кстати будетъ, конечно, привести въ параллель къ нимъ и доказанную извѣстнымъ швейцарскимъ археологомъ Келлеромъ зависимость древнѣйшихъ ирландскихъ миніатюръ въ рукописяхъ отъ миніатюръ коптскихъ рукописей [1]). Дѣйствительно, грубые, можно сказать, варварскіе, контуры этихъ рисунковъ, съ такими особенностями, которыхъ не встрѣчается ни въ какихъ другихъ рисункахъ рукописей, и совершенно своеобразная (опять-таки вполнѣ варварская) гамма и расположеніе красокъ указываютъ на несомнѣнныя заимствованія ирландскихъ рисовальщиковъ отъ коптскихъ и на необыкновенно сильное вліяніе, въ самомъ почти началѣ Среднихъ Вѣковъ, Африки на сѣверную Европу. Конечно, собственно орнаментація ирландскихъ рукописей приэтомъ остается въ сторонѣ: ирландскій орнаментъ былъ, по происхожденію, кельтскій и остался таковымъ во все продолженіе существованія ирландскаго искуства. Но каждый, изучавшій ирландское искуство и ирландскій орнаментъ, не можетъ не замѣтить, что краски ирландскаго орнамента имѣютъ очень близкое родство съ коптскими: это не можетъ удивлять, когда мы вспомнимъ, что весь (по крайней мѣрѣ, сколько до сихъ поръ извѣстно) первоначальный ирландскій орнаментъ встрѣчался всегда на предметахъ металлическихъ, каменныхъ, терракоттовыхъ и костяныхъ,—значитъ, лишенъ былъ красокъ, и очень можетъ быть, что впослѣдствіи краски для своего, до тѣхъ поръ лишь линейнаго, орнамента, ирландцы заимствовали отъ коптскихъ художниковъ.

Переходя, затѣмъ, къ внутреннему составу коптскихъ церквей,

---

[1]) *Keller*, Bilder und Schriftzüge in den Irischen Manuskripten der Schweizerischen Bibliotheken (Mittheil. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 1851, B. VII),

надо прежде всего замѣтить, что главная черта внутренняго устройства ихъ—два ряда колоннъ, отдѣляющихъ нефъ отъ боковыхъ галерей. Всего болѣе, повидимому, копты любили ставить 12 колоннъ кругомъ трехъ сторонъ нефа, какъ, напримѣръ, въ Абу-Серджэ. Большая рѣдкость, чтобы колонны шли только по сѣверной и южной сторонамъ церкви, какъ мы это видимъ въ древней базиликѣ св. Петра въ Римѣ, или въ равенскомъ соборѣ. Но только, въ большинствѣ случаевъ, пространства между колоннами западной стороны заложены, такъ что тутъ образовался настоящій нартексъ (притворъ). Примѣромъ тому можетъ служить планъ церкви Абу-Серджэ, или Кадиса, въ сравненіи съ открытою западною галереею ѳессалоникской базилики (смотри сочиненіе Тексьѐ и Пуллана о византійской архитектурѣ, стр. 173). Но около X-го вѣка, потребность въ нартексѣ (притворѣ) была уже такъ велика, что его вводили прямо въ планъ зданія (примѣръ тому — церковь Абу-Сифаинъ), а не прилаживали только посредствомъ закладыванія междуколонныхъ промежутковъ. Притворъ необходимъ былъ для помѣщенія оглашенныхъ во время церковной службы; здѣсь также наставляли, или наказывали кающихся, и наконецъ, даже иногда крестили. Между тѣмъ, болѣе древнія церкви, какъ напр. Анба-Шануда, не содержатъ въ себѣ никакихъ слѣдовъ притвора. Иногда, какъ напр. въ церкви св. Варвары, центральная часть притвора отгорожена стѣнами и служитъ «мандарой» (пріемной), и по этому случаю входъ устроенъ съ сѣверной стороны, а южная образуетъ отдѣльную ризницу.

Притворъ въ коптскихъ, какъ и во всѣхъ вообще древне-христіанскихъ церквахъ, служилъ, между прочимъ, также и мѣстомъ крещенія. По этому поводу Бутлеръ замѣчаетъ: «Въ коптскихъ монастыряхъ, стоявшихъ въ пустынѣ, обрядъ крещенія совершался, сравнительно говоря, рѣдко, потому что въ эти края рѣдко приходили люди еще не крещеные. Поэтому многія изъ этихъ церквей не имѣютъ крестиленъ; даже гдѣ и есть водоемъ для совершенія обряда крещенія, онъ часто помѣщается въ западной сторонѣ церкви. Эти водоемы обыкновенно имѣютъ отъ 8 до 10 футовъ длины, 6 футовъ ширины, и 5—6 футовъ глубины. Но, во всякомъ случаѣ, вліяніе обрядности на архитектуру такъ сильно, что въ церквахъ Натрунской долины нѣтъ ни одного примѣра настоящаго притвора, или нартекса, хотя вовсе здѣсь не рѣдкость задняя галерея» (стр. 17—18).

Центральная часть храма, нефъ, представляетъ, въ коптскихъ

церквахъ базиличной формы, двѣ системы покрытія колоннъ: греческую и римскую. Слѣдуя первой, болѣе древней, надъ рядомъ колоннъ, разставленныхъ довольно тѣсно и близко, является деревянный архитравъ, классической формы, разцвѣченный красками и золотомъ, покрытый коптскими надписями и рѣзными крестами. Позже, надъ колоннами, разставленными несравненно шире, постепенно является римская система арокъ, выдѣланныхъ уже изъ камня. Египетскія церкви представляютъ обильные примѣры перехода отъ одной формы къ другой и потому особенно важны для исторіи древне-христіанской архитектуры.

Надъ боковыми галереями, а также надъ заднею западною, въ коптскихъ церквахъ почти всегда возведены верхнія галереи, назначенныя для женщинъ. Были ли у нихъ напереди рѣшетки— сказать нельзя; но уже одинъ парапетъ былъ, кажется, достаточенъ для того, чтобы скрывать женщинъ отъ находившихся внизу молельщиковъ. Хорошіе примѣры верхнихъ галерей можно видѣть въ церквахъ Абу-Серджэ и св. Варвары; но ихъ вовсе нѣтъ въ церквахъ пустыни, гдѣ, конечно, вовсе не бывало женщинъ. Въ болѣе позднія времена, около X-го вѣка, женщины стали присутствовать, во время службы, въ самой церкви, и тогда на западной сторонѣ начали устраивать для нихъ особыя помѣщенія, огороженныя рѣшетками. Поэтому, когда не стало болѣе надобности въ галереѣ, пространства между столбами были заложены и употреблены на другія надобности—придѣлы (капеллы) и т. д..

Трансцепты (поперечныя галереи) очень рѣдко встрѣчаются въ планѣ египетскихъ храмовъ. Въ церкви Абу-Серджэ можно видѣть небольшой трансцептъ съ сѣверной стороны; въ церкви св. Варвары есть трансцепты съ сѣверной и южной стороны. Послѣдняя, какъ уже выше было сказано, представляетъ единственный примѣръ плана въ видѣ креста, съ широкимъ и большимъ куполомъ вверху, надъ центромъ креста.

Раздѣленіе нефа на помѣщеніе для мущинъ и помѣщеніе для женщинъ посредствомъ рѣшетокъ входитъ въ настоящее время въ составъ большинства коптскихъ церквей и практикуется даже во всѣхъ маленькихъ капеллахъ (притворахъ) и крестильняхъ. Это устройство, во всякомъ случаѣ, производится такимъ образомъ, что женщины всегда стоятъ позади мущинъ, съ западной стороны. А такъ какъ всѣ присутствующіе обращены на Востокъ, то становится невозможенъ никакой обмѣнъ взглядовъ.

Бутлеръ очень пространно описываетъ устройство хора и ал-

таря въ коптскихъ храмахъ. Для людей, принадлежащихъ къ православному исповѣданію, эти подробности не представляютъ никакого особеннаго интереса, потому что здѣсь мы встрѣчаемъ то же самое, что̀ намъ извѣстно въ устройствѣ греческихъ и русскихъ церквей: отдѣленіе алтаря отъ остальной церкви каменнымъ или деревяннымъ иконостасомъ, съ тремя дверьми: царскими, сѣверными и южными, съ занавѣсомъ позади царскихъ дверей, съ дверями, ведущими изъ средняго или главнаго алтаря въ малые боковые, или въ придѣлы, съ лампадами передъ образами иконостаса. Все это, за исключеніемъ нѣкоторыхъ особенностей, указанныхъ ниже, суть подробности, хорошо извѣстныя у насъ каждому и потому не требующія особаго описанія: коптская церковь представляетъ намъ во всемъ этомъ древнѣйшія преданія, оставшіяся неизмѣнными и у насъ. Далѣе, точно такъ же, какъ и у насъ, солея (предалтарное пространство) отдѣляется отъ нефа деревянной или каменной балюстрадой; но при этомъ встрѣчается то отличіе, что иногда эта балюстрада превращается въ цѣлую деревянную, рѣшетчатую, а не то и каменную глухую стѣну, на которой даже повѣшены иной разъ образа, для входа же изъ нефа продѣланы по серединѣ и по бокамъ двери. Замѣтимъ, мимоходомъ, что каменная стѣна, или толстые высокіе столбы съ антаблементомъ, отдѣляющіе нефъ отъ солеи и алтаря, не суть что-либо необычайное даже въ устройствѣ и нашей церкви. Нѣкоторыя старинныя наши церкви показываютъ намъ именно это самое устройство даже въ XVI-мъ и XVII-мъ вѣкахъ.

Впрочемъ, иконостасъ коптскихъ церквей представляетъ одну особенность, не существующую ни въ греческихъ, ни въ русскихъ церквахъ. «Не всегда, но часто—разсказываетъ Бутлеръ—въ коптскихъ иконостасахъ, по сторонамъ царскихъ дверей, мы видимъ маленькое квадратное отверстіе, со ставнемъ, на пяти, приблизительно, футахъ вышины отъ пола. Въ Абу-Сифаинѣ такія отверстія существуютъ и въ алтарной преградѣ, и въ преградѣ хора» (стр. 29). Назначенія этихъ отверстій Бутлеръ не объясняетъ.

Замѣчателенъ еще слѣдующій фактъ, указываемый Бутлеромъ: «Въ извѣстномъ сочиненіи своемъ: Euchologion Graecorum (Греческій Служебникъ), Гоаръ говоритъ, что сплошные высокіе иконостасы вошли въ употребленіе въ христіанскихъ церквахъ только въ VIII вѣкѣ и были введены для того, чтобы на нихъ можно было помѣщать побольше иконъ, въ отпоръ иконоборцамъ. Но ни въ одной коптской церкви нѣтъ ни малѣйшаго намека на низкую каменную

преграду передъ алтаремъ, ни на какой-бы то ни было другой иконостасъ, кромѣ высокаго и сплошнаго. Главные иконостасы въ Абу-Серджэ и Аль-Адра, Гаратъ-азъ-Зуайла не могутъ относиться ко времени позже X-го вѣка и скорѣе принадлежатъ эпохѣ, на столѣтіе болѣе ранней. Но вездѣ тутъ мы видимъ низкія полукруглыя двери съ двумя половинками, которыя являются только развитіемъ другихъ, болѣе раннихъ, устройствъ. Въ монастырѣ Дейръ-асъ-Суріани, большая базиличная церковь Аль-Адра представляетъ иконостасъ, состоящій изъ двухъ высокихъ складныхъ дверей, въ три половинки каждая: эти двери прикрѣплены къ боковымъ стѣнамъ алтаря такимъ образомъ, что ихъ можно растворить, или же сложить назадъ, къ стѣнамъ, послѣ чего вся внутренность алтаря становится вполнѣ видною. Почеркъ сирійской надписи на притолокѣ и косякахъ дверей заставляетъ относить ихъ устройство ко времени никакъ не позже 700 года по Р. Хр. Въ сосѣднемъ монастырѣ Анба-Бишой, иконостасъ церкви устроенъ точно также, только двери состоятъ изъ двухъ, а не изъ трехъ половинокъ каждая. Но эти половинки уже закрѣплены такъ, что сдѣлались совершенно неподвижными, а на разстояніи 5 футовъ и 6 дюймовъ отъ полу двѣ внутреннія половинки выпилены въ формѣ полу-круга, чрезъ что образуется входъ въ алтарь, точно такой же, какъ въ Абу-Серджэ. Въ этихъ древнѣйшихъ иконостасахъ не помѣщено иконъ: онѣ вставлены только, въ рамкахъ изъ слоновой кости, на половинкахъ дверей» (стр. 32). Всѣ эти подробности опровергаютъ, такимъ образомъ, существовавшія до сихъ поръ представленія о древнѣйшихъ иконостасахъ христіанской церкви, будто бы всегда низенькихъ, и доставляютъ новый матеріалъ для первой эпохи исторіи христіанской архитектуры.

Извѣстно, что во всѣхъ старѣйшихъ церквахъ полукруглая нишь алтаря имѣетъ въ центрѣ своемъ возвышенное сѣдалище для епископа, обыкновенно каменное, или мраморное, окруженное по обѣ стороны каменными же, или мраморными полукруглыми скамьями для 12-и пресвитеровъ. Бутлеръ замѣчаетъ, что нигдѣ, во всей христіанской архитектурѣ, эти троны и сѣдалища не представляютъ такихъ изящныхъ и даже великолѣпныхъ образцовъ, какъ въ коптскихъ церквахъ. Позади сѣдалища епископа всегда продѣлана еще маленькая нишь, гдѣ часто виситъ неугасимая лампада. Даже церкви, оканчивающіяся тамъ прямоугольникомъ, вмѣсто закругленія, сохраняютъ эту нишь, сѣдалища и скамьи. Стѣны всей этой

части алтаря, обыкновенно носящей имя «трибуны», часто выложены у коптовъ великолѣпными разноцвѣтными мраморными досками.

Коптскія церкви во многихъ мѣстахъ украшены мозаикой: такъ ею отдѣланы амвоны, иконостасы, сѣдалища, вообще всѣ почетнѣйшіе предметы. Работа этой мозаики необыкновенно тонкая. Мозаика состоитъ не изъ стеклянныхъ кубиковъ съ цвѣтною или золотою подкладкой, какъ въ св. Софіи константинопольской, въ св. Маркѣ венеціянскомъ и въ другихъ древнѣйшихъ европейскихъ церквахъ (такая мозаика была въ употребленіи еще до Юстиніана, т.-е. VI-го вѣка). Коптская мозаика вся состоитъ изъ кусочковъ настоящаго разноцвѣтнаго мрамора и порфира, квадратныхъ, круглыхъ, треугольныхъ. Другое отличіе коптской мозаики отъ европейской есть то, что въ Египтѣ нѣтъ мозаичныхъ картинъ, а только одни орнаментальные рисунки. «Нельзя сомнѣваться,—говоритъ Бутлеръ—въ томъ, что коптская мозаика древнѣе византійской и никогда не измѣняла своего исключительнаго характера. Магометанскія мечети въ Египтѣ украшены также мозаикой коптской системы, тогда какъ въ Сиріи и другихъ земляхъ магометане приняли византійскую систему мозаики для своихъ построекъ» (стр. 39). Надо прибавить къ этому, что въ составъ коптской христіанской и египетско-магометанской мозаики входитъ также перламутръ, который рѣдко встрѣчается и даже почти никогда не встрѣчается въ мозаикахъ другихъ странъ.

Кромѣ мозаики, алтарь коптскихъ церквей обыкновенно украшенъ живописью настѣнною (фресками), или живописью на деревянныхъ доскахъ. Подробнѣе объ этой живописи я буду еще говорить ниже.

Таковы главныя черты коптской церковной архитектуры. Теперь укажемъ на разныя подробности какъ этой архитектуры, такъ и другихъ искуствъ, служившихъ своими средствами украшенію коптскихъ религіозныхъ зданій.

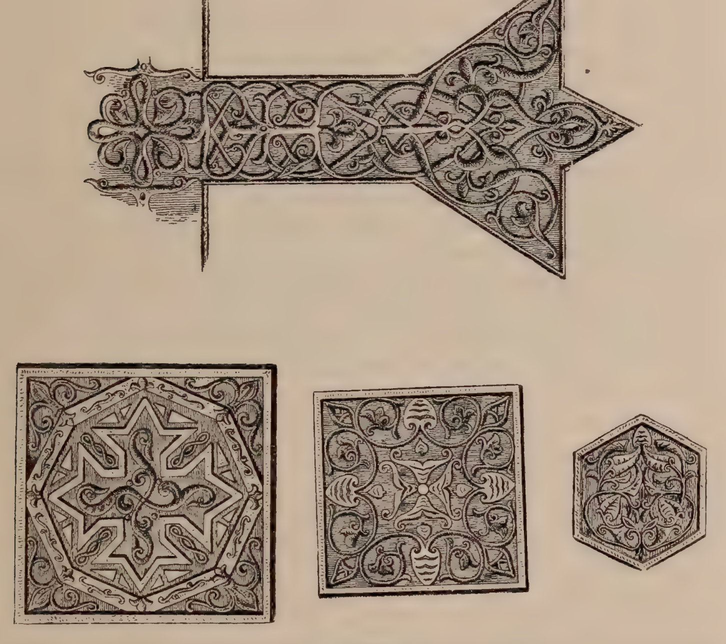
Начнемъ съ замѣтокъ объ общей красивости коптскихъ церквей внутри. Многія изъ нихъ восхищаютъ Бутлера въ высшей степени. Насколько внѣшность этихъ церквей пустынна, однообразна, уныла, бѣдна и незначительна, настолько богата, художествена и роскошна, очень часто, ихъ внутренность. О церкви монастыря Анба-Бишой Бутлеръ говоритъ: «Планъ ея—базиличный, хотя все зданіе въ такой степени имѣетъ характеръ коптскій, со своимъ смѣшеніемъ стилей, что мудрено отнести его къ которой-нибудь изъ извѣстныхъ архитектуръ. Эта церковь—необыкновенно изящна» (стр. 310).

Про другую коптскую постройку, церковь Бѣлаго Монастыря, онъ приводитъ слѣдующія слова англійскаго путешественника, Курзона, вполнѣ соглашаясь съ нимъ на счетъ особаго придѣла въ притворѣ этой церкви: «Это—великолѣпный образчикъ богатѣйшей поздней римской архитектуры (приспособленной къ потребностямъ коптской церкви). Сводъ вверху — каменный; боковыя ниши, по три съ каждой стороны, украшены изящными орнаментами; стѣны полукруглаго алтаря сплошь покрыты безчисленными скульптурными орнаментами по всѣмъ плоскимъ пространствамъ, по карнизамъ, вездѣ, гдѣ только было можно. Надо полагать, что, когда все было цѣло въ этой капеллѣ, или придѣлѣ, когда онъ весь блисталъ золотомъ, живописью, мозаиками, впечатлѣніе, производимое капеллою, должно было быть великолѣпно. По всей вѣроятности, престолъ былъ здѣсь прежде золотой, весь усыпанный драгоцѣнными камнями; а если эта капелла служила первоначально крестильней, то, по всей вѣроятности, крестильный водоемъ былъ изъ драгоцѣннѣйшей яшмы, или изъ рѣдкаго мрамора» (стр. 353).

Вообще относительно каменной работы египетскихъ церквей Бутлеръ замѣчаетъ, въ одномъ мѣстѣ своей книги, что древніе коптскіе строители владѣли такимъ несравненнымъ мастерствомъ въ работѣ изъ кирпича и стремились къ такимъ эффектамъ постройки, на которые едва рѣшились бы наши западные архитекторы (стр. 302).

Что̀ касается до работъ изъ мрамора, слоновой кости и дерева, Бутлеръ разсыпается въ похвалахъ имъ. Про иконостасъ въ Дейръ-Абу-Сифаинъ, принадлежащій X-му вѣку и весь сдѣланный изъ рѣзнаго чернаго дерева и слоновой кости, онъ говоритъ, что это-такая необычайная вещь, изъ-за одной которой стоило бы сдѣлать путешествіе изъ Англіи въ Египетъ (стр. 86). Про иконостасъ въ церкви св. Юрія (Mari Girgis) Бутлеръ разсказываетъ слѣдующее: «Этотъ иконостасъ необыкновенно изященъ и интересенъ, хотя иконы его давнымъ-давно исчезли. Онъ имѣетъ около 7 футовъ вышины, а выше идетъ, до самой кровли, поздняя рѣшетчатая перегородка. Кажется, иконостасъ сдѣланъ изъ кедра, но особенность этой работы та, что тутъ вовсе нѣтъ геометрическихъ фигуръ. Весь иконостасъ раздѣленъ широкими рамками на маленькія филенки, покрытыя изящной скульптурой, составленной изъ фигуръ и арабесокъ. На каждой изъ обѣихъ половинокъ двери помѣщается по четыре вертикальныхъ филенки, гдѣ изображенъ всякій разъ всадникъ въ круглой рамкѣ; надъ царскими дверями—два павлина по сторонамъ вазы, изображеніе, довольно обычное въ западной христі-

анской церкви, но крайне рѣдкое въ коптской» (стр. 241—242). Эта рѣдкость павлиновъ, прибавимъ мы отъ себя, есть одна изъ чертъ, отличающихъ коптское искуство отъ византійскаго: въ этомъ послѣднемъ, какъ извѣстно, изображенія двухъ павлиновъ, стоящихъ по сторонамъ вазы, креста, цвѣтка, деревца и т.-д., необыкновенно часты, столько же, какъ и во всемъ вообще древне-христіанскомъ искуствѣ.



Куски цѣльной слоновой кости, рѣзанные рельефомъ, изъ перегородки хора въ Абу-Сифаинѣ.

Другія изображенія на этихъ дверяхъ составлены изъ газелей (пожираемыхъ то орломъ, то ястребомъ), леопардовъ, или львовъ, изъ зайцевъ и верблюдовъ, наконецъ, изъ крылатыхъ грифоновъ и даже человѣческихъ фигуръ. Изображенія поименованныхъ животныхъ явно составляютъ особенность коптскаго искуства и коптской мѣстной природы. Со своей стороны, я могу прибавить,

что орнаментація коптскихъ рукописей представляетъ, во множествѣ, изображенія этихъ же самыхъ животныхъ. Газели, леопарды, львы, зайцы и т. д. входятъ въ составъ безчисленныхъ коптскихъ рукописей, начиная съ древнѣйшихъ періодовъ. Изображенія павлиновъ составляютъ и здѣсь точно такое же рѣдкое исключеніе, какъ и въ архитектурной орнаментаціи. Но за то въ составъ орнаментаціи коптскихъ рукописей входятъ, въ очень значительномъ размѣрѣ, въ VI-мъ, VII-мъ, VIII и IX-мъ вѣкахъ, рыбы и голуби, подобно тому, какъ въ орнаментацію архитектуры и рукописей почти всѣхъ другихъ христіанскихъ національностей этой же эпохи; это—мѣстная, африканская особенность. Къ нимъ прибавляются изображенія длиннобородыхъ обезьянъ, ибисовъ и копчиковъ. Но замѣчательно то, что змѣевъ, столь любимыхъ въ орнаментаціяхъ древне-христіанской, византійской, меровингской, ирландской, вестъ-готской и т. д., вовсе нѣтъ въ орнаментаціи коптскихъ рукописей и архитектуры; по крайней мѣрѣ, мнѣ никогда до сихъ поръ не случалось видѣть ихъ здѣсь.

Любопытно, въ этомъ мѣстѣ, встрѣтить у Бутлера подробности о томъ, съ какою ревностью и жадностью англичане слѣдятъ въ настоящее время за подобными художественными предметами, и какъ они стараются добыть ихъ для своихъ музеевъ. Бутлеръ разсказываетъ, что еще очень недавно никто изъ путешественниковъ не видалъ великолѣпнаго иконостаса церкви св. Юрія; въ послѣднее же время англичане провѣдали про него и стали сильно хлопотать о томъ, чтобы увезти его въ Англію. Сначала старались уговорить священника этой церкви, чтобы онъ продалъ иконостасъ, но тотъ не согласился. Тогда его стали стращать «неудовольствіемъ англійскаго правительства»; но когда и это не привело къ желаемому результату, то александрійскаго патріарха стали пугать всякимъ способомъ, въ такомъ смыслѣ, чтобы онъ уступилъ иконостасъ Англіи. Но и это ни къ чему не повело. Эти происки были извѣстны всему Каиру и производили очень непріятное впечатлѣніе на коптовъ. «Я самымъ рѣшительнымъ образомъ протестую противъ такихъ попытокъ отниманія у коптовъ ихъ немногихъ уцѣлѣвшихъ еще сокровищъ, особенно, когда эти созданія представляютъ архитектурную значительность и многое теряютъ при отдѣленіи ихъ отъ первоначальнаго своего мѣста. Въ этихъ случаяхъ музеи выигрываютъ, но художество и археологія теряютъ». Однако англичане не обращаютъ никакого вниманія на подобныя соображенія, и мы узнаемъ отъ самого же Бутлера, что изъ копт-

скихъ церквей они стараются увозить въ Лондонъ и въ свои знаменитые Британскій и Кенсингтонскій музеи столько-же всяческихъ важныхъ художественныхъ «отрывковъ», какъ и изо всѣхъ другихъ церквей, соборовъ, дворцовъ и т. д. Такъ, напримѣръ, онъ говоритъ, что въ концѣ 70-хъ годовъ были кѣмъ-то куплены у коптскаго священника кедровыя рѣзныя двери изъ церкви Аль-Муаллака, о которыхъ англійская публика и археологи узнали изъ Мурреева «Путеводителя», при томъ всего за 100 фунтовъ стерлинговъ. Сначала эти двери были свезены въ Парижъ, но потомъ перепроданы въ Британскій музей. Впрочемъ, Бутлеръ замѣчаетъ, что не мудрено ожидать такихъ дѣлъ отъ коптскихъ поповъ, когда они всю жизнь проводятъ въ крайней нищетѣ: они обыкновенно получаютъ не болѣе 2 фунтовъ стерлинговъ жалованья въ мѣсяцъ.

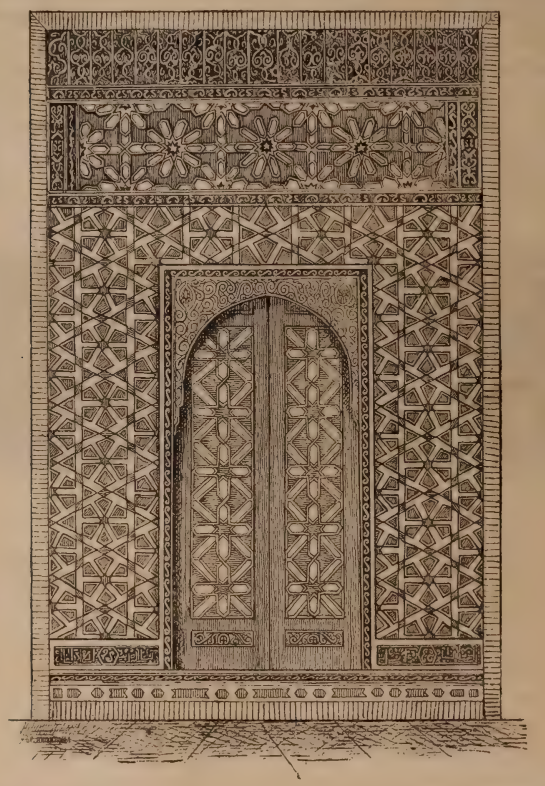


Рѣзная деревянная филенка въ Абу-Сарганѣ (VIII вѣка).

Мы не находимъ у Бутлера ни рисунка, ни описанія этихъ дверей; но онъ даетъ рисунокъ нѣсколькихъ деревянныхъ рѣзныхъ сюжетовъ, сохранившихся до сихъ поръ въ той-же самой церкви и, безъ сомнѣнія, входившихъ прежде въ составъ другихъ подобныхъ дверей. Первый параллелограммъ содержитъ изображеніе «Рождества», 2-й—фигуру «св. Дмитрія», 3-й—«св. Юрія», 4-й—«св. Меркурія», 5-й—изображеніе «Тайной Вечери». Эти скульптуры относятся къ VIII-му вѣку и представляютъ рисунокъ довольно грубый, но работу тонкую и превосходную; сверхъ того, тутъ разсѣяно множество интереснѣйшихъ подробностей архитектуры, костюма, типовъ и орнаментики.

Въ примѣръ превосходной коптской работы изъ мрамора, можно привести описываемый Бутлеромъ кіотъ для мощей въ южномъ придѣлѣ церкви Аль-Муаллака. «Этотъ кіотъ состоитъ изъ трехъ висячихъ арокъ, необыкновенно нѣжно сработанныхъ.

Средняя арка возвышается надъ деревяннымъ сооруженіемъ въ родѣ шкафа, боковыя-же арки наполнены прорѣзными узорами, изумительно-тонко выдѣланными изъ мрамора. Эта рѣшетчатая работа ни въ чемъ не уступаетъ прелестной работѣ иконостаса изъ чернаго дерева въ главномъ алтарѣ. Вверху полоса наполнена араб-



Иконостасъ изъ чернаго дерева и кости въ Аль-Муаллакѣ (предположительно XI в.)

скими текстами и крестами. Все вмѣстѣ образуетъ самое совершенное и богатое созданіе рѣзьбы, какое только можно найдти въ Египтѣ» (стр. 223).

Про живопись въ коптскихъ церквахъ Бутлеръ сообщаетъ чрезвычайно много. Онъ подробно описываетъ всѣ фресковыя



ПЕТЕРБУРГСКІЕ МАСТЕРОВЫЕ

въ праздничный день

картина А. И. Корзухина

картины въ каждой церкви и всѣ иконы, писанныя на деревѣ. Мы не имѣемъ, конечно, возможности послѣдовать за нимъ въ передачѣ всего богатаго его матеріала, но сообщимъ главнѣйшіе пункты его замѣтокъ по этому предмету, разбросанныхъ по всей книгѣ.

Хотя мы видѣли выше мнѣніе Бутлера на счетъ того, что коптское искуство въ еще раннюю пору своего существованія опредѣлилось и разъ навсегда окостенѣло въ извѣстныхъ формахъ, однако въ разныхъ мѣстахъ книги мы встрѣчаемся со многими исключеніями изъ этого правила. Даже относительно архитектуры, наиболѣе твердо сохранявшей всегда свой типъ, не разъ мы читаемъ, что въ такомъ-то и такомъ-то зданіи она отступаетъ отъ своихъ національныхъ преданій и переходитъ въ византинизмъ (наприм. соборъ въ Каирѣ, стр. 284). Но въ живописи коптской мы уже и того больше встрѣчаемъ случаевъ, когда она измѣняетъ коренному, первоначальному, древнему своему канону и представляетъ значительныя новшества. Въ одномъ мѣстѣ, напримѣръ, по поводу иконы св. Михаила, поражающаго змія, въ церкви Аль-Муаллака, мы читаемъ, что «изображенія дьявола, драпировки ангела, выраженіе лицъ, доказываютъ, что живописецъ этой иконы имѣлъ много воображенія, симпатіи, владѣлъ формой и краской—все качества, не слишкомъ-то обычайныя въ коптскомъ искуствѣ» (стр. 221). Про одну икону Христа Спасителя, 1280 г. по Р. Хр., Бутлеръ говоритъ, что, по красотѣ колорита и великолѣпной свѣтотѣни, эта необычайно-изящная икона имѣетъ въ себѣ нѣчто Рембрандтовское, нѣчто достойное этого великаго мастера» (стр. 109). Такіе примѣры не доказываютъ окаменѣлости въ канонѣ, однажды навсегда опредѣленномъ. Гдѣ проявляется свободная личность, тамъ канонъ не дѣйствуетъ съ неограниченною деспотическою силою.

Нѣкоторые остатки фресковъ Бутлеръ считаетъ равными живописи или мозаикѣ св. Марка въ Венеціи (стр. 245); въ другихъ изображеніяхъ, не взирая на ихъ техническое младенчество, онъ замѣчаетъ необычайныя по глубинѣ душевныя выраженія (кротость и нѣжность у Богоматери, смиреніе и умиленіе у Іоанна Крестителя, сознательная мощь и властность у Христа, стр. 52—53); еще въ иныхъ, онъ видитъ извѣстную прелесть, когда на нихъ смотрѣть съ нѣкотораго отдаленія, мягкость и гармоничность колорита, величіе (стр. 98); всего-же чаще, указывая на недостатки рисунка, Бутлеръ съ великою симпатіею отмѣчаетъ искуство моделировки и истинное мастерство колорита (стр. 106—107). Ко-

нечно, такіе примѣры замѣчательныхъ живописныхъ качествъ ничуть не исключаютъ многочисленныхъ, или даже безчисленныхъ, изображеній сухихъ, безжизненныхъ, деревянныхъ, куклообразныхъ и отталкивающихъ, вовсе «иконныхъ», въ худомъ и шаблонномъ значеніи этого слова; но все-таки и приведенные примѣры, хотя бы даже не слишкомъ многочисленные, должны обратить вниманіе историка искуства на коптскую живопись, до сихъ поръ остававшуюся вовсе неизвѣстною.

Отъ этого-то, въ послѣднее время, англійскіе путешественники стали добывать, для англійскихъ частныхъ и публичныхъ коллекцій, образцы коптской живописи. Въ одномъ мѣстѣ своей книги, Бутлеръ горько жалуется на варварство какихъ-то путешественниковъ («по всей вѣроятности, англичанъ»), которые, въ 1884 году, вырѣзали со стѣны и увезли всѣ головы святыхъ изъ фресокъ придѣла св. Юрія въ церкви св. Варвары, въ Каирѣ (стр. 241).

Напомнимъ здѣсь еще разъ ту особенность коптской живописи, на которую мы указывали уже выше: это — очень опредѣленное изображеніе національныхъ типовъ, встрѣчаемое во многихъ коптскихъ фрескахъ и иконахъ. «Очень рѣдко можно увидѣть въ коптской живописи дѣйствительно красивыя лица—говоритъ Бутлеръ—но трудно опредѣлить преобладающій типъ. Апостолы и святые имѣютъ обыкновенно изящный еврейскій складъ физіономіи, но женщины—не гречанки, и не еврейки, и не египтянки. Онѣ всего скорѣе похожи на современныхъ сирійскихъ женщинъ, которыя кажутся типомъ смѣшаннымъ, напоминающимъ заразъ образцы греческіе и хананскіе, впрочемъ, безъ строго-опредѣленной красоты того или другаго типа» (стр. 53). По поводу иконъ въ иконостасѣ церкви Дейръ-Абу-Сифаинъ, Бутлеръ говоритъ также: «Черты лица у всѣхъ фигуръ здѣсь смѣлыя, могучія, полныя достоинства, но рѣшительно еврейскія» (стр. 90).

Наконецъ, къ отдѣлу живописи относится также вся живописная орнаментистика, покрывающая капители, архитравы и другія архитектурныя части внутри коптской церкви. Эта орнаментистика состоитъ изъ вѣтокъ, гирляндъ, цвѣтовъ, листьевъ, вазъ, и проч. разнообразныхъ фигуръ, богато росписанныхъ красками и золотомъ, часто по золотому фону. Въ соединеніи съ мозаиками, фресками, коптскими и арабскими надписями (нерѣдко золотыми), а также разноцвѣтными мраморами, эта расписная орнаментистика производитъ, по словамъ Бутлера, впечатлѣніе истинно

блестящее и великолѣпное, тамъ, гдѣ она уцѣлѣла хотя бы даже частями.

Не малымъ украшеніемъ древней коптской церкви служатъ также: серебряныя и стеклянныя лампады, во множествѣ развѣшенныя вездѣ передъ иконами; канделябры, каменные, мраморные, серебряные, и бронзовые; очень многочисленныя металлическія короны, висящія передъ царскими дверьми; богато вышитыя завѣсы позади нихъ; массивные кресты и другіе предметы церковнаго и ритуальнаго обихода.

II.

Авторъ сочиненія объ эѳіопскомъ (или абиссинскомъ) искуствѣ, Раффрė,—лицо совершенно новое между писателями объ искуствѣ, человѣкъ, въ первый еще разъ появляющійся въ публику съ книгой. Оно и не мудрено: онъ состоитъ вице-консуломъ французской республики, и до сихъ поръ его занятія не имѣли ничего общаго съ археологіей, архитектурой или живописью. Но англичане, французы и нѣмцы уже давно имѣютъ обыкновеніе посылать консулами въ далекія страны Востока такихъ людей, которые не только хорошо умѣютъ справлять канцелярскую службу и отписывать чиновничьи бумаги, но которые, сверхъ того, суть люди въ высшей степени образованные, а иногда и настоящіе, глубокіе знатоки по части науки или искуства. Отъ этого-то западно-европейскіе библіотеки и музеи переполнены драгоцѣнными памятниками науки, литературы и искуства, вывезенными съ Востока и принесенными въ даръ отечеству. Сокровища такого рода въ западныхъ странахъ просто безчислены. Раффрė не принадлежитъ къ числу ученыхъ. Въ предисловіи къ своей книгѣ, онъ именно говоритъ, что у него, «къ сожалѣнію, нѣтъ архитектурныхъ познаній», что онъ считаетъ себя некомпетентнымъ въ дѣлѣ искуства и его исторіи, а потому и оставляетъ безъ истолкованія, безъ объясненія, открытыя имъ архитектурные памятники Абиссиніи, «предоставляя ученымъ, занимавшимся изслѣдованіями подобнаго рода, извлекать изъ этихъ памятниковъ тѣ выводы, которые они признаютъ достовѣрными».

Но Раффрė осмотрѣлъ все, что только было ему доступно между этими памятниками,—осмотрѣлъ не то только, что на пути случайно представлялось его глазамъ, замѣчаетъ онъ, но и то, что находилъ послѣ преднамѣренныхъ поисковъ. Затѣмъ онъ, съ помощью товарища своего, Гербена, срисовалъ наружность и внут-

ренность любопытныхъ эѳіопскихъ церквей, тщательно вымѣрилъ ихъ, вычертилъ ихъ планы, ихъ оригинальную орнаментистику (не вездѣ и не вполнѣ удовлетворительно, но понятно), привезъ все это въ Европу и издалъ, причемъ сообщилъ въ своемъ текстѣ множество письменныхъ и изустныхъ свѣдѣній стараго и новаго времени, собранныхъ имъ на мѣстѣ и касающихся новооткрытыхъ африканскихъ монументовъ.

«Во время перваго моего путешествія въ Абиссинію, въ 1873—1874 годахъ—разсказываетъ Раффрѐ, я нашелъ, въ окрестностяхъ города Сокоты, монолитную церковь, описанную потомъ мною въ «Archives des missions scientifiques», 3-я серія, IV томъ. Я тогда же узналъ отъ туземцевъ, что есть много подобныхъ церквей въ городѣ Лалибелѣ, главномъ городѣ провинціи Ласта; но въ то время мнѣ было невозможно посѣтить ихъ. Въ послѣднее мое путешествіе я былъ болѣе счастливъ».

«Я получилъ отъ абиссинскаго короля дозволеніе осмотрѣть Лалибелу и ея церкви. Лалибела лежитъ внѣ сѣти дорогъ, обыкновенно посѣщаемыхъ европейцами и даже абиссинскими купцами, что̀ легко понять, когда знаешь, что Лалибела—городъ религіозный и центръ одного изъ самыхъ обширныхъ ленныхъ владѣній духовенства. Она расположена на южномъ склонѣ горы Абуна-Юзефъ, на вышинѣ 2,463 метровъ (1025 саженъ). Мѣстность—очень неровная и перерѣзана множествомъ ручьевъ, спускающихся въ долину рѣкъ Каченава и Семеніо, притоковъ верхняго Таккaзе. Лалибела управляется монахомъ, носящимъ названіе «мемеръ-мѐндеръ». Жителей въ этомъ городѣ около 3000; многіе между ними—чужеземцы, приходящіе въ глубоко-чтимыя святилища молиться и испрашивать исцѣленія своимъ болѣзнямъ. Церквей въ Лалибелѣ всего 10, и, не смотря на это, вновь прибывшій путешественникъ пораженъ въ первое время тѣмъ, что среди хижинъ, изъ какихъ составленъ всякій абиссинскій городъ, не видно никакихъ достойныхъ вниманія памятниковъ. Но когда онъ станетъ ходить по городу, онъ скоро замѣтитъ длинныя и извилистыя траншеи, которыя приведутъ его къ подножію церквей. Дѣло въ томъ, что эти памятники входятъ непосредственно въ составъ горы. Архитекторъ выкапывалъ рвы, открытые сверху, и оставлялъ среди нихъ глыбу, прикрѣпленную къ горѣ только своимъ основаніемъ; эту глыбу и разрабатывали потомъ снаружи такимъ образомъ, что она, наконецъ, представляла видъ стѣны. Послѣ того, углублялись внутрь, выдѣлывали нѣчто въ родѣ колоннъ, полукруглыхъ сводовъ для под-

держанія потолка; наконецъ, пробивали окна для свѣта и воздуха. Такимъ образомъ получались церкви, въ полномъ смыслѣ слова монолитныя».

«Всѣ эти десять церквей, обращенныя алтаремъ на востокъ, имѣютъ, каждая, свою особенную архитектуру».

Чтобы дать понятіе объ эѳіопской архитектурѣ, я представлю здѣсь краткія извлеченія изъ описаній Раффрѐ, но поправлю вездѣ, на основаніи находящихся у меня передъ глазами рисунковъ атласа, разныя неточности автора.

Между ними, самая большая по размѣрамъ и одна изъ красивѣйшихъ по формамъ церковь носитъ имя: «Медани-Аллемъ» (Спаситель міра). Ея высокій прямоугольный фасадъ окруженъ снаружи колоннадой, поддерживающей выступъ верхней террасы. Къ главному входу, расположенному съ запада, ведутъ нѣсколько ступеней и платформа. Терраса—не совершенно плоская, но нѣсколько покатая, какъ кровля, такъ что оба фасада, западный и восточный, имѣютъ фронтоны, напоминающіе греческіе, особенно вслѣдствіе присутствія тутъ колоннъ [1]). Внутри церковь эта раздѣлена на 5 продольныхъ нефовъ и 8 поперечныхъ пролетовъ; ихъ образуютъ четырехугольныя колонны, украшенныя капителями и соединенныя полукруглыми арками, внутри которыхъ потолки квадратные и плоскіе [2]). На концѣ каждаго пролета, въ стѣнѣ продѣлано окно, состоящее изъ двухъ совершенно отдѣльныхъ частей. Нижняя часть содержитъ крестъ, съ удлиненной вертикальной частью и короткими поперечниками; по сторонамъ его—четыре маленькихъ квадратныхъ отверстія. Верхняя часть состоитъ изъ 10-ти маленькихъ круглыхъ отверстій: ихъ вверху одно, а потомъ книзу отъ него слѣдуютъ три ряда съ тремя отверстіями въ каждомъ; въ промежуткахъ пробиты отверстія, въ видѣ звѣздочекъ. Самый же верхъ окна состоитъ изъ отверстій очень маленькихъ, въ видѣ

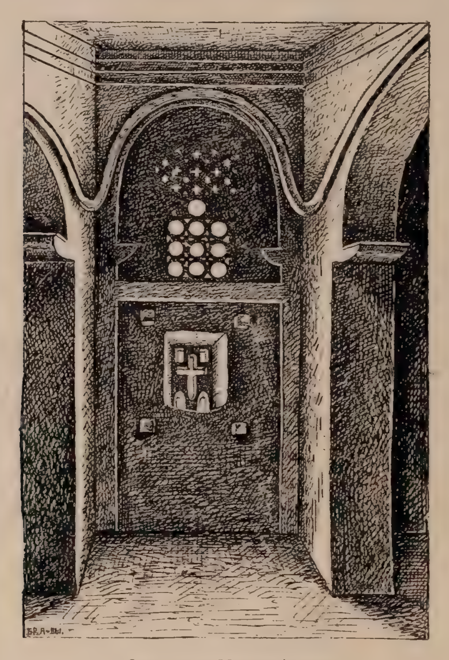
---

[1]) Имѣя передъ собою рисунки атласа г. Раффре, я долженъ прибавить отъ себя, что авторъ, по малому знакомству своему съ архитектурной терминологіей, далъ въ этомъ мѣстѣ объясненія не вполнѣ удовлетворительныя. Онъ говоритъ про «колоннаду», про «колонны», про «фронтоны», и находитъ въ нихъ сходство съ греческими, тогда какъ въ дѣйствительности мы всего этого не находимъ. Церковь Спасителя окружаютъ не колонны, а четырехугольные столбы самой грубой, неотесанной и первоначальной формы, съ раскатомъ внизъ, безъ признаковъ капителей вверху, не имѣющіе ничего общаго съ греческой, круглой, правильной колонной; фронтонами онъ также называетъ то, что ничуть не похоже на фронтоны. Вообще говоря, здѣсь нѣтъ ничего, хотя бы издали намекающаго на что-либо греческое.

[2]) И здѣсь также надо замѣтить, что въ настоящемъ случаѣ Раффре выражается неточно. Внутри церкви нѣтъ «колоннъ», а есть опять-таки грубо вытесанные изъ каменной глыбы четырехугольные столбы, вовсе не съ «капителями», а съ выступомъ, въ формѣ карниза, четверть валикомъ вверхъ.

перемежающихся звѣздочекъ и крестиковъ, расположенныхъ въ 5 рядовъ. Въ эти послѣднія отверстія были вставлены въ древности цвѣтныя стекла, остатки которыхъ уцѣлѣли до сихъ поръ».

Не имѣя понятія о томъ, что̀ такое нартексъ, алтарь и иконостасъ восточныхъ церквей, Раффрѐ описываетъ ихъ очень темно и смутно, по собственнымъ понятіямъ: но какъ планъ его атласа, такъ и описанія его текста не оставляютъ сомнѣнія въ томъ, что у насъ

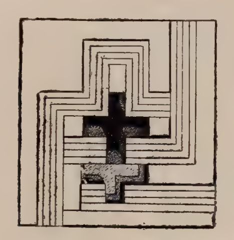


Окно въ ц. Медани-Аллемъ.

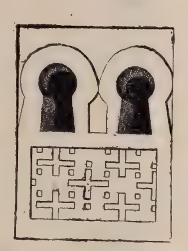
здѣсь передъ глазами тѣ самыя части церкви, которыя мы всегда встрѣчаемъ въ церквахъ византійскихъ, коптскихъ и другихъ. Вся церковь имѣетъ снаружи, со включеніемъ столбовъ, 33½ метра длины, 23½ метра ширины; внутри—26 метровъ длины и 19½ метровъ ширины. Внутри церковь сохранилась вполнѣ; снаружи сильно пострадали столбы: они уцѣлѣли вполнѣ только на восточной сторонѣ.

На маленькомъ смежномъ дворикѣ, въ формѣ трапезы, распо-

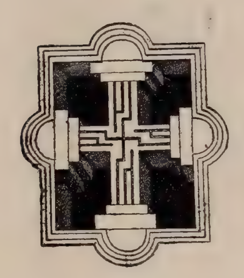
ложены двѣ другія маленькія церкви. Одна изъ нихъ, «Біэтъ-Маріамъ» (Домъ Маріи), имѣетъ, какъ и предыдущая, прямоугольные планъ и фасадъ. У ней 15 метровъ длины, и 11 ширины. Входовъ три: съ запада, сѣвера и юга. Снаружи нѣтъ ничего особенно замѣчательнаго, кромѣ изображенія св. Георгія, вырѣзаннаго въ контурахъ (въ настоящее время полустертаго) на западной стѣнѣ. Внутренность церкви расположена такъ же, какъ церковь Спасителя; но здѣсь мы встрѣчаемъ сверхъ того особенность,



Окно въ ц. Мескалъ.



Окно въ ц. Медани-Аллемъ.





Окна въ лалибельскихъ церквахъ.

которой нѣтъ ни въ какой другой монолитной эѳіопской церкви. Это—полукруглая галерея въ первомъ этажѣ, выдолбленная въ толщинѣ стѣны. Туда надо подниматься не по лѣстницѣ, а по выступамъ, продѣланнымъ вдоль колоннъ. На этой галереѣ, или балконѣ, стоялъ всегда, по увѣренію древняго изустнаго преданія, пегусъ (царь) Лалибелы во время богослуженія и видѣлъ церковь сквозь особое окно. По наружности, храмъ этотъ скромнѣе всѣхъ другихъ, но внутри архитекторъ тщательно украсилъ его: всѣ своды

и капители столбовъ покрыты скульптурой и красками; многіе столбы такъ же украшены скульптурой. Потолки раздѣляются на четверо-частные кессоны, съ фресковой раскраской. Окна—очень странныхъ формъ, какъ и въ многихъ другихъ лалибельскихъ церквахъ.



Барельефъ изображающій св. Георгія, въ Голгоѳской церкви.

Стоящая на томъ же дворикѣ церковь «Мескалъ» (крестъ) есть ни что иное, какъ пещера, имѣющая 19 метровъ длины и 7 ширины, съ двумя деревянными дверями и однимъ окномъ.

Еще одна маленькая церковь, все на томъ же дворикѣ, «Денагелъ» (Святыя Дѣвы), есть вмѣстѣ и пещера, и отдѣльно-стоящее

зданіе. Она замѣчательна единственно только куполомъ внутри церкви, возвышающимся надъ алтаремъ. Тутъ же рядомъ, на дворикѣ, есть три крестильни; изъ нихъ одна квадратная, остальныя въ формѣ греческаго креста.

Подъ дворомъ церкви «Біэтъ-Маріамъ» находится подземная церковь «Голгоѳа», которой три стороны отдѣлены отъ скалы, а четвертая, восточная, соединяется съ горой. Ея наибольшее протяженіе—25 метровъ съ западной стороны; южная сторона имѣетъ 11 метровъ длины, восточная—9½ метровъ. Уровень ея пола—на 6 метровъ ниже пола Біэтъ-Маріама и на 10½ метровъ ниже вершины скалы. Церковь раздѣляется на двѣ отдѣльныя церкви: «Кудусъ-Микаэль» (Св. Михаилъ) и собственно «Голгоѳу». Въ этой послѣдней, поперечные пролеты кончаются, каждый, углубленіемъ въ стѣнѣ, гдѣ вырубленъ, барельефомъ, святой во весь ростъ, величиною больше натуры.

Здѣсь я замѣчу, что скульптуры эти совершенно однородны съ живописными изображеніями святыхъ въ ростъ, какія мы нерѣдко находимъ въ миніатюрахъ эѳіопскихъ рукописей. Одно изъ такихъ изображеній читатель можетъ найдти въ знаменитомъ изданіи Сильвестра: «Paléographie Universelle, Paris, 1841, f°». Здѣсь, въ I-мъ томѣ, въ отдѣлѣ эѳіопской (абиссинской) палеографіи представленъ снимокъ съ одного листа эѳіопскаго евангелія XII—XIII-го в. Здѣсь мы видимъ изображеніе святаго, варварское по рисунку, съ краснымъ лицомъ и руками, въ одѣяніи съ широкими симметричными складками,—изображеніе, которое всѣмъ своимъ стилемъ и очертаніями совершенно однородно съ барельефами «Голгоѳы». Другое подобное изображеніе существуетъ въ эѳіопскомъ евангеліи 1526 года, въ л., выставленномъ въ одной изъ всегда открытыхъ для зрителя витринъ отдѣленія рукописей нашей Публичной Библіотеки. Еще иныя подобныя изображенія совершенно варварскаго стиля, скопированныя по моей просьбѣ покойнымъ академикомъ И. И. Горностаевымъ, во время нашего пребыванія въ Лондонѣ, въ 1862 году, изъ эѳіопскихъ рукописей Британскаго Музея, выставлены въ витринахъ Древне-христіанскаго Музея Академіи художествъ. Наконецъ, многія другія изображенія эѳіопскихъ святыхъ, снятыя мною изъ рукописей берлинскаго и другихъ музеевъ, будутъ представлены въ атласѣ моего изданія: «Славянскій и восточный орнаментъ». Можно было бы подумать, что вообще эти, представленные мною, примѣры эѳіопской живописи, всѣ относящіеся къ XVI-му и XVII-му вѣкамъ, указываютъ только на позднее время

эѳіопскаго искуства и не могутъ давать понятіе объ его болѣе раннихъ эпохахъ. Но такое мнѣніе было бы невѣрно. Многіе памятники древняго періода показываютъ, что уже намного сотъ лѣтъ раньше XVI-го и XVII-го столѣтій точь-въ-точь такія же формы и очертанія существовали въ эѳіопскомъ искуствѣ. Мало того, въ очень раннюю эпоху они были даже переносимы изъ этого искуства въ искуства тѣхъ народовъ, на которые вліяло искуство эѳіопское. Такъ наприм., въ одной крайне любопытной армянской рукописи мехитаристскаго монастыря св. Лазаря, близъ Венеціи, евангеліе 1200 года № 1366, бомбиц. 4°, изъ которой я скопировалъ многіе рисунки для своего изданія «Славянскій и восточный орнаментъ», находятся изображенія (и особенно евангелиста Іоанна) точно такого же стиля и съ точно такимъ же варварскимъ очертаніемъ, какъ въ эѳіопскихъ рисункахъ рукописей, въ настѣнныхъ ихъ изображеніяхъ, живописныхъ и скульптурныхъ.

Извѣстны вліянія эѳіопскаго искуства на армянское вслѣдствіе путешествій и поселенія множества армянскихъ монаховъ въ Африкѣ съ древнѣйшихъ временъ. Замѣчу еще вдобавокъ, что я постоянно и вездѣ находилъ самое величайшее соотвѣтствіе и даже полную тождественность между орнаментистикой въ эѳіопскихъ рукописяхъ и орнаментистикой на стѣнахъ, сводахъ и потолкахъ эѳіопскихъ церквей, начиная отъ XIII-го до XVIII-го и XIX-го в.

Эти описанныя вкратцѣ пять церквей съ присоединяющеюся къ нимъ еще маленькою капеллою, или часовенкою, называемою «Адріотъ», теперь уже совершенно заброшенною, составляютъ первую группу лалибельскихъ церквей. Онѣ находятся въ связи одна съ другою посредствомъ подземныхъ ходовъ.

Другую группу составляютъ четыре церкви, соединенныя съ предыдущими посредствомъ открытой траншеи. Ихъ архитектура гораздо неправильнѣе архитектуры первой группы. Траншеи ихъ гораздо глубже, шире и извилистѣе. Пещерныя части и подземныя сообщенія встрѣчаются здѣсь чаще.

Самая изящная между ними — церковь «Гаммануэла» (Эммануила). Она имѣетъ прямоугольный планъ и прямоугольный высокій фасадъ и стоитъ среди прямоугольнаго же двора, въ 30 метровъ длины и 24 ширины. Самая церковь имѣетъ 17½ метровъ длины и 11½ ширины. Тутъ же, на дворѣ, есть маленькая крестильня. Церковь построена на ступенчатой террасѣ. На каждомъ изъ большихъ фасадовъ продѣлано по 15 отверстій, въ три этажа; въ числѣ ихъ есть одна дверь. Окна нижняго этажа имѣютъ видъ креста,

окна 2-го этажа—полукруглыя, 3-го этажа—прямоугольныя. Между колоннами помѣщаются плоскія лопатки, идущія во всю вышину зданія (Раффрė называетъ ихъ колоннами).

Вторая церковь, «Меркуріосъ» (св. Меркурія), есть пещера, или, точнѣе, навѣсъ, поддерживаемый восемью столбами. Длина двора, на которомъ она стоитъ,—31 метръ, ширина—25 метровъ, глубина—6—8 метровъ. Церковь украшена множествомъ фресокъ, ничѣмъ не защищенныхъ отъ внѣшнихъ вліяній, кромѣ наметовъ.

Третья церковь, «Абба-Либаносъ» (игумна Ливана), соединяется съ горою сверху и снизу. Полукруглый туннель даетъ возмозможность обойдти ее. Фасадъ имѣетъ прямоугольную форму. Длина ея—9 метровъ, ширина—7 метровъ, глубина двора—12 метровъ. На высокомъ прямоугольномъ фасадѣ продѣлана дверь съ двумя крестовидными окнами по бокамъ; надъ ними помѣщаются два другихъ окна, заостряющихся кверху, повосточному. Фасадъ этотъ разчлененъ четырьмя плоскими и узкими лопатками, идущими во всю вышину зданія (Раффрė, по обыкновенію, называетъ ихъ колоннами). На одномъ изъ боковыхъ фасадовъ, въ туннелѣ, на скалѣ, нацарапанъ, въ одномъ очеркѣ, портретъ негуса (царя). Портретъ его жены, существовавшій прежде тутъ же, почти совершенно изгладился.

Церковь «Гавріэль» (архангела Гавріила) окружена двумя отдѣльными двориками, куда можно проникнуть только карабкаясь по скаламъ и потомъ перебравшись по древеснымъ стволамъ, перекинутымъ сверхъ нѣсколькихъ траншей и рытвинъ. Церковь эта имѣетъ 19½ метровъ длины и 17½ наибольшей ширины. У нея двѣ входныя двери, открывающіяся на платформу, назначенную воспроизводить платформу іерусалимскаго древняго преторіума. Фасадъ состоитъ изъ вертикальной прямоугольной стѣны, раздѣленной плоскими лопатками, во всю вышину зданія, на пять вертикальныхъ полосъ, въ которыхъ продѣланы вверху большія высокія ниши, заостряющіяся, повосточному, кверху, съ пробитыми внутри ихъ маленькими заостряющимися же кверху окнами. Въ двухъ крайнихъ нишахъ помѣщаются двери.

Третью группу, стоящую отдѣльно, образуетъ церковь «Горгисъ» (св. Георгія). Она имѣетъ крестообразный планъ и стоитъ среди прямоугольнаго двора, имѣющаго 23 метра длины, 22 ширины и 12 глубины. Два большіе діаметра церкви равняются 12½ и 11 метр. 90 центиметр. Церковь стоитъ какъ-бы на высокомъ цоколѣ, и горизонтальными поясами раздѣляется на пять этажей, идущихъ

ступеньками все у́же и у́же кверху. Всего у нея 9 фасадовъ, и на каждомъ изъ нихъ находится, въ одномъ изъ верхнихъ этажей, по окну, заостряющемуся, повосточному, кверху, съ крестомъ и пальмовыми вѣтками на вершинѣ. Внутри церкви находятся столбы, поддерживающіе полукруглые своды.

«Для того, чтобы подробно описать всѣ эти церкви,—говоритъ Раффре̇—надобны были бы значительное время и большія художественныя знанія; къ сожалѣнію, у меня не было ни того, ни другого». Но авторъ надѣется, что его чертежи и рисунки помогутъ читателю понять оригинальную лалибельскую архитектуру и получить понятіе о своеобразіи эѳіопскаго искуства.

«На основаніи письменныхъ источниковъ и устныхъ цреданій, собранныхъ мною на мѣстѣ,—говоритъ Раффре̇—слѣдовало бы относить построеніе описанныхъ выше десяти церквей негусомъ Лалибелой къ началу V-го вѣка по Р. Хр.». Главнымъ источникомъ служила при этомъ для Раффре̇ одна рукопись на гезскомъ языкѣ, (принадлежащая церкви Спасителя), которую не хотѣли ему уступить ни за какія деньги, всѣдствіе чего онъ принужденъ былъ велѣть списать оттуда важнѣйшія мѣста, переведенныя потомъ на французскій языкъ миссіонеромъ-лазаристомъ Дюфло̇. Но нѣкоторые европейскіе ученые, компетентные болѣе туземцевъ, утверждаютъ, что этотъ негусъ жилъ не ранѣе XII-го вѣка нашей эры, и что самая орнаментація этихъ церквей говоритъ именно объ этой эпохѣ.

Что касается до меня, то я не могу выразить мнѣнія, вполнѣ опредѣленнаго, такъ какъ древнѣйшая орнаментація, найденная мною въ эѳіопскихъ рукописяхъ всѣхъ европейскихъ значительнѣйшихъ библіотекъ (особливо парижской и лондонской), не восходитъ выше XIII-го и XIV-го вѣковъ [1]). Эта, находимая мною здѣсь, орнаментистика, примѣры которой будутъ представлены въ моемъ изданіи: «Славянскій и восточный орнаментъ», вполнѣ однородна, и даже часто тожественна, съ орнаментистикой, скопированной у Раффре̇, въ его атласѣ, съ фресковой живописи «Біэтъ-Маріамъ». Но какая была у эѳіоповъ орнаментистика ранѣе XIII-го вѣка— того я не знаю, по недостатку до сихъ поръ документальныхъ свѣдѣній по рукописямъ, самымъ несомнѣннымъ источникамъ въ этомъ случаѣ.

Относительно выполненія архитектурныхъ работъ лалибель-

---

[1]) Въ парижской публичной библіотекѣ: «Октоихъ» 1262—1277 года, № 3; «Книга Царствъ», XIII вѣка, № 5, «Евангеліе, XIII-го вѣка, № 32; «Посланія апостола Павла, XIV вѣка, № 45.

скихъ церквей, Раффрé сообщаетъ нѣсколько любопытныхъ мѣстныхъ изустныхъ преданій. Негусъ Лалибела и его жена Мескалъ-Кебра выписали изъ Александріи, Египта и Іерусалима около 500 работниковъ, «европейцевъ родомъ» (?), съ нѣкоимъ Сиди-Мескаломъ во главѣ. Это имя: «Сиди», исключительно арабское и вовсе неизвѣстное въ Абиссиніи, ясно обозначаетъ національность этого лица. Надо полагать,—говоритъ Раффре—что рабочіе эти были египтяне и сирійцы. Я, со своей стороны, замѣчу, однако, что въ стилѣ лалибильскихъ церквей не нахожу ничего ни египетскаго христіанскаго (т. е. «коптскаго»), ни сирійскаго христіанскаго, судя по всѣмъ до сихъ поръ изданнымъ коптскимъ и сирійскимъ архитектурнымъ памятникамъ. И по общимъ формамъ, и по планамъ, и по фасадамъ, и по внутреннему устройству, и по орнаментистикѣ, и по краскамъ этой орнаментистики, эѳіопскія церкви являются продуктомъ мѣстнымъ, средне-африканскимъ, совершенно оригинальнымъ и особымъ, котораго корней слѣдуетъ искать всего болѣе въ древне-эѳіопскомъ, еще языческомъ искуствѣ. Вліянія византійскія и вообще древне-христіанскія, конечно, несомнѣнны и не могли не присутствовать въ эѳіопскомъ христістіанскомъ искуствѣ (Абиссинія получила крещеніе отъ св. Фрументія не ранѣе IV-го вѣка); но новоприбылые элементы эти сильно подчинились кореннымъ элементамъ мѣстнымъ, національнымъ, и именно этимъ-то эѳіопское искуство важно и интересно.

По словамъ вышеприведенной гезской рукописи, писанной частью самимъ Сиди-Мескаломъ, лалибельскія церкви выстроены въ теченіе 23 лѣтъ, по словамъ же туземнаго изустнаго преданія—въ теченіе 28 лѣтъ. Сиди-Мескалъ написалъ свои историческія извѣстія о постройкѣ церквей на трехъ языкахъ: гезскомъ (которому—говоритъ Раффрé—онъ, вѣроятно, научился въ Абиссиніи), на арабскомъ и греческомъ (которые онъ зналъ еще въ своемъ отечествѣ). Сиди-Мескалъ похороненъ въ главной изъ выстроенныхъ имъ церквей, въ церкви «Медани-Алеммъ» (Спасителя). Вырублены эти церкви въ красной скалѣ, довольно рыхлой, похожей на крупнозернистый песчаникъ. Работа производилась, по всей вѣроятности, киркой: слѣды этого инструмента очень явственно видны и до сихъ поръ всюду, словно штрихованье карандашемъ на рисункѣ. Нѣтъ нигдѣ слѣдовъ полировки, получаемой при работѣ рѣзцомъ.

Раффрé находитъ, что въ размѣрахъ лалибельскихъ церквей можно найдти одну коренную единицу, равную 54 центиметрамъ. Она соотвѣтствуетъ единицѣ абиссинскаго измѣренія, существую-

щей и теперь: «пикъ» и «драхъ», которая есть ничто иное, какъ локоть.

Въ Абиссиніи вообще, и особенно въ окрестностяхъ **Лалибелы** и въ ближайшихъ областяхъ, есть много другихъ монолитныхъ церквей (наприм. въ Соколѣ, Белбела-Гиргисъ и др.); но онѣ новѣе лалибельскихъ, какъ свидѣтельстуетъ Раффре́, посѣтившій ихъ самъ. Это—блѣдныя и безобразныя копіи лалибельскихъ. Туземцы увѣряли автора, что такихъ церквей существуетъ до 200. Нигдѣ на тѣхъ церквахъ, которыя видѣлъ Раффре́, нѣтъ никакихъ надписей. Во всѣхъ нихъ происходитъ до сихъ поръ богослуженіе, а лалибельскія почитаются съ особеннымъ, глубокимъ благоговѣніемъ.





МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ.

(1474—1563).

Статья М. П. Соловьева.

VI.



Микеланджело вернулся въ Флоренцію въ мартѣ 1508 г. и намѣревался остаться тамъ надолго, чтобы устроить свои домашнія дѣла и работать надъ принятыми прежде заказами, въ главѣ которыхъ числились статуи двѣнадцати апостоловъ для S. Maria del Fiore. Но папа, узнавъ объ его возвращеніи, тогда же потребовалъ его къ себѣ въ Римъ, уже не столько для продолженія работъ по монументу, сколько для расписанія Сикстинской капеллы, которая въ то время особенно занимала Юлія II. Быть можетъ, славолюбивый и самовластный папа заинтересовался опытомъ, на который подстрекали его враги великаго художника,—съумѣетъ ли скульпторъ Буонарроти съ честью выдти изъ испытанія на поприщѣ монументальной живописи, на которомъ до тѣхъ поръ онъ серьезно зарекомендовалъ себя лишь однимъ невполнѣ оконченнымъ картономъ? Съ другой стороны, слава, пріобрѣтенная картономъ,

отголоски которой сохранилъ намъ Вазари, внушала папѣ желаніе воспользоваться для Рима талантомъ Микеланджело, какъ живописца. Нехотя Микеланджело долженъ былъ однако повиноваться и ѣхать въ Римъ. Передъ его отъѣздомъ, старый Людовикъ Буонарроти эманципировалъ тридцатитрехлѣтняго художника. Актъ эманципаціи имѣлъ въ то время важное юридическое значеніе. По древнему римскому праву, имѣвшему тогда силу закона, родительская власть предоставляла отцу пожизненно почти неограниченное право надъ личностью дѣтей. Общественныя власти безотговорочно исполняли сентенціи родителя. Отецъ могъ лишить сына свободы и объявить недѣствительной всякую его имущественную сдѣлку. Слабая тѣнь такой patriae potestatis сохранилась въ нынѣдѣйствующихъ итальянскихъ законахъ о правахъ несовершеннолѣтнихъ. Такимъ образомъ, Микеланджело вступилъ въ Римъ уже полноправнымъ гражданиномъ. Здѣсь, на первыхъ же порахъ, онъ вошелъ въ столкновеніе съ папой. Напрасно ссылался онъ на трудность работы, на свое незнакомство съ техникой фресковой живописи, и указывалъ на Рафаеля, который, по его мнѣнію, стоялъ на высотѣ задачи: папа не хотѣлъ ничего слышать, требовалъ, чтобы Микеланджело приступалъ къ живописи въ капеллѣ, и художникъ долженъ былъ подчиниться. Браманте поручено было возвести лѣса. Онъ исполнилъ это дѣло, по неумѣнью, или злонамѣренно, крайне неудовлетворительно. Микеланджело придумалъ новую систему лѣсовъ, которую впослѣдствіи Браманте съ архитекторами успѣшно примѣняли въ строительномъ дѣлѣ. Передѣлка подмостковъ настолько упростила и уменьшила прежнюю постройку, что плотникъ, продавъ канаты и веревки, оставшіеся безъ употребленія отъ прежнихъ лѣсовъ, на счетъ выручeныхъ денегъ далъ полное приданое своей дочери. За предстоявшую работу Микеланджело долженъ былъ получить три тысячи дукатовъ. Въ одномъ изъ своихъ писемъ на родину, онъ пишетъ, что первоначально онъ проектировалъ написать въ люнетахъ двѣнадцать апостоловъ, а остальное пространство наполнить орнаментами, но потомъ раздумалъ, найдя, что это будетъ бѣдно. Едва-ли можно считать искреннимъ его отвѣтъ папѣ, что такое украшеніе будетъ бѣднымъ потому, что сами апостолы были бѣдны. Но папа, не входя въ обсужденіе соображеній художника и вполнѣ довѣряя его генію, предоставилъ ему дѣлать въ капеллѣ все, что онъ ни захочетъ. Для этой работы Микеланджело потребовалъ изъ Флоренціи помощниковъ (garzoni), въ числѣ которыхъ былъ его старый

товарищъ, Граначчи; но онъ въ скоромъ времени убѣдился, что ихъ работа для него не годится, и въ одно прекрасное утро отпустилъ ихъ, предпочитая выполнить все дѣло самъ. Онъ всецѣло отдался труду и не допускалъ никого на подмостки. Конечно, папа не могъ подвергнуться такому запрету, но и его посѣщенія мѣшали художнику. Въ упорной, уединенной работѣ, фантазія Микеланджело развивалась на полномъ просторѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и сильнѣе разыгрывалась присущая ему мнительность. Происки враговъ принимали для него слишкомъ большое значеніе, и случайный недостатокъ въ штукатуркѣ приводилъ его въ отчаяніе, внушая мысль, что все, имъ сдѣланное, неминуемо погибнетъ. Когда часть живописи на сводѣ была окончена, папа потребовалъ ея открытія. Весь Римъ пришелъ изумляться небывалому произведенію искуства. Великій скульпторъ оказался столь же великимъ живописцемъ. Юный Рафаель, недавно прибывшій въ Римъ, вмѣстѣ съ другими папкими артистами пришелъ принести дань удивленія знаменитымъ фрескамъ. Конечно, для впечатлительнаго и геніальнаго юноши, одареннаго въ высочайшей степени даромъ усвоенія красоты отовсюду, могущественныя фигуры Микеланджело должны были дать такъ много, что третій и самый блестящій періодъ его артистическаго развитія имѣлъ исходной точкой произведенія Микеланджело въ Сикстинской капеллѣ. Разсуждая однажды съ Юліемъ II о Рафаелѣ и Браманте и жалуясь, что ихъ происками остановлено продолженіе монумента, Микеланджело заявилъ, что это было въ особенности полезно Рафаелю, «ибо все, что въ его живописи хорошо, взято у меня». Впослѣдствіи папа Юлій говорилъ Себастьяну дель-Піомбо: «Рафаель, увидѣвъ произведенія Микеланджело, тотчасъ оставилъ перуджиновскій стиль и, насколько могъ, приблизился къ Микеланджело; но этотъ слишкомъ могучъ (terribile), чтобы можно было состязаться съ нимъ».

Такой успѣхъ плафона былъ неожиданнымъ ударомъ для Браманте и прочихъ враговъ знаменитаго флорентійца; но они не упали духомъ и начали склонять папу, чтобы онъ поручилъ Рафаелю довершеніе живописи въ капеллѣ, гдѣ оставалась свободною вся алтарная стѣна. Микеланджело былъ возмущенъ: алтарная стѣна, какъ мы увидимъ ниже, должна была завершить общую мысль его созданія. Въ присутствіи Браманте, онъ, протестуя противъ такого предположенія, по обыкновенію, не воздержался отъ горячихъ нападеній на дѣятельность строителя храма св. Петра, укорялъ его въ разрушеніи прекрасныхъ колоннъ старой базилики, кото-

рыя могли бы быть употреблены въ новомъ храмѣ, и говорилъ, что столь же трудно сдѣлать такую колонну, сколь легко громоздить одну плиту на другую. Папа успокоилъ взволнованнаго артиста, и тотъ съ удвоенной ревностью принялся за продолженіе работъ, трудясь въ полномъ уединеніи, даже безъ помощи краскотера. Въ теченіе двадцати мѣсяцевъ, громадный трудъ былъ приведенъ къ окончанію. Нетерпѣливый папа постоянно торопилъ работу и не далъ времени наложить ультрамаринъ и пройдти фресковую живопись клеевыми красками al secco, что̀ тогда практиковалось всѣми живописцами. Такимъ образомъ Сикстинскій плафонъ явился первымъ образцомъ чистой, не смѣшанной съ другими пріемами, фресковой живописи. Хотя уже въ день Всѣхъ Святыхъ 1509 года папа Юлій служилъ обѣдню въ капеллѣ, однако лѣса были сняты только въ 1513 году, только послѣ смерти Юлія II. Самъ Микеланджело пишетъ въ 1512 году: «Я окончилъ работы въ капеллѣ. Папа очень доволенъ ими, но другія работы идутъ не такъ, какъ бы я того желалъ: виновато въ этомъ время, крайне неблагопріятное для нашего искуства».

Деньги за трудъ выплачивались туго. Нерѣдко Микеланджело нуждался даже въ необходимыхъ матеріалахъ. Работая на плафонѣ съ закинутой головой, съ глазами, устремленными вверхъ, онъ долго не могъ, послѣ того, разсматривать что-нибудь мелкое иначе, какъ приподнявъ предметъ надъ головой. Зрѣніе его испортилось на долгое время.

VII.

Въ чемъ же заключалась работа Микеланджело?

Слѣдуетъ объяснить, что Сикстинская капелла въ Ватиканѣ представляетъ собою прямоугольникъ, прикрытый сводомъ. По правую сторону, длинная стѣна покрыта фресками, изображающими событія изъ жизни Моисея; на лѣвой сторонѣ изображены событія изъ Новаго Завѣта. Лучшія художественныя силы Италіи участвовали въ украшеніи этихъ стѣнъ. Новозавѣтныя событія изображали міръ подъ господствомъ благодати (sub gratia); ветхозавѣтныя — міръ подъ владычествомъ закона (sub lege). Картины принадлежали кисти первѣйшихъ художниковъ Италіи. Въ разное время, въ капеллѣ работали Сандро Боттичелли, Перуджино, Пинтурриккіо и другіе корифеи итальянской живописи, причемъ многіе изъ нихъ оставили на стѣнахъ капеллы лучшія произведенія своего генія. Въ сравненіи съ мно-

гофигурными и сложными композиціями этихъ артистовъ, одиночныя фигуры апостоловъ, съ орнаментаціей на сводѣ, могли показаться бѣдными. Циклъ религіозной исторіи человѣчества однако не исчерпывался господствомъ закона и царствомъ благодати. Оставалась не затронутой столь важная для медицейскихъ гуманистовъ первоначальная исторія мірозданія и первыхъ людей въ раю и на землѣ. Не было и заключительнаго слова исторіи человѣчества—Послѣдняго Суда. Съ каждой стороны капелла прорѣзана шестью окнами. Надъ окнами выведены сначала круглыя арки, а надъ ними стрѣльчатые наличники, образующіе, въ соединеніи съ концами арокъ, трехсторонніе люнеты. Микеланджело раздѣлилъ все пространство свода писанными архитектурными линіями. Въ люнетахъ онъ помѣстилъ группы людей, объясняемыхъ въ смыслѣ родословія Христова, а между люнетами изобразилъ пророковъ и сивиллъ на мраморныхъ сѣдалищахъ, отдѣленныхъ одно отъ другаго юными атлантами, поддерживающими карнизъ. Со всѣхъ четырехъ сторонъ, карнизъ объемлетъ широкое среднее пространство свода, тоже раздѣленное архитектурными поперечными поясами на девять полей: четыре большихъ и пять меньшихъ. Въ архитектурныхъ обрамленіяхъ меньшихъ полей, съ каждой стороны, справа и слѣва, изображены пары юношей въ самыхъ разнообразныхъ движеніяхъ; между ними написаны круглые одноцвѣтные медальоны. Въ поляхъ свода изображены: Созданіе свѣта, свѣтилъ, растеній, Адама, Евы, Грѣхопаденіе, Жертвоприношеніе, Потопъ и Нечестіе Хама. Наконецъ, въ углахъ, гдѣ сводъ соединяется со стѣной, находятся картины: Казнь Амана, Мѣдный Змій, Давидъ съ Голіаѳомъ и Юдиѳь.

Старинные біографы Микеланджело, въ упоеніи отъ несравненнаго мастерства картинъ, мелькомъ проводятъ мысль, вложенную артистомъ въ его композицію. Художественность исполненія и красота деталей закрываютъ передъ ними общій смыслъ цѣлаго произведенія. Уразумѣніе единой основной идеи, вложенной глубокомысленнымъ ученикомъ гуманистовъ въ его трудъ, составляетъ одну изъ главныхъ задачъ новѣйшихъ историковъ искуства. Безъ сомнѣнія, большинство сюжетовъ на плафонѣ заимствовано изъ Книги Бытія; но при ближайшемъ ихъ разсмотрѣніи возникаютъ трудно разрѣшимые вопросы. Между Грѣхопаденіемъ и Всемірнымъ Потопомъ, въ меньшемъ, шестомъ полѣ изображено многофигурное Жертвоприношеніе: на переднемъ планѣ, пять нагихъ юношей ведутъ барановъ и быковъ и несутъ дрова для жертвы; на второмъ планѣ, у жертвенника, стоятъ одѣтый старецъ и

двѣ женщины, одна съ покрытой головой, другая простоволосая. Событіе не возможно съ точностью пріурочить ни къ жертвѣ Каина и Авеля, ни къ жертвѣ Ноя. Циклъ событій завершается неожиданно картиной нечестія Хама, въ которой, на заднемъ планѣ, виденъ мужъ, работающій киркою. Зачѣмъ здѣсь это событіе? Какую важность имѣетъ оно въ ряду величавыхъ картинъ первобытнаго человѣчества, разсматриваемыхъ съ точки зрѣнія христіанской теодицеи? Почему установленіе рабства предпочтено первому братоубійству?

Объясненію всего цикла картинъ простымъ пластическимъ пересказомъ библейскихъ сказаній о судьбахъ человѣчества ante legem препятствуютъ фрески въ углахъ капеллы: всѣ четыре картины, исполненныя съ особливой тщательностью, взяты изъ исторіи Израиля послѣ Моисея, и только одинъ Мѣдный Змій имѣетъ общепризнанное и всѣмъ понятное прообразовательное, пророческое значеніе. Юдиѳь съ головою Олоферна, Давидъ, попирающій Голіаѳа, и Аманъ, распятый на крестѣ, не имѣютъ никакого отношенія къ христіанству. Тридцать-шесть взрослыхъ фигуръ въ люнетахъ не совпадаютъ съ 75 предками Христа по плоти, поименованными въ Евангеліи отъ Луки, и съ 42 родами, по евангелисту Матѳею. Что касается до великолѣпныхъ юношей при малыхъ картинахъ потолка, то извѣстно, что Микеланджело предпочиталъ скульптуру человѣческаго тѣла всякому иному орнаменту, что̀ мы уже видѣли въ Мадоннѣ Дони, и потому едва ли можно придавать этимъ могучимъ эфебамъ иное значеніе, а равно и опредѣленный символическій смыслъ.

Содержаніе одноцвѣтныхъ барельефныхъ медальоновъ между эфебами, а равно и атланты, вѣроятно, также не имѣютъ отношенія къ общему смыслу фрески. Эти три категоріи сюжетовъ, по мнѣнію всѣхъ историковъ искуства, должны быть отнесены къ орнаментаціи.

Но, обращаясь затѣмъ къ главнымъ картинамъ, слѣдуетъ признать одно изъ двухъ: или Микеланджело, придумавъ столь остроумное дѣленіе свода, наполнилъ выдѣленныя пространства случайными, безсвязными изображеніями, руководствуясь минутнымъ капризомъ, или одними эстетическими соображеніями о красотѣ линій, о заполненіи пространства, чѣмъ ни попало бы, только было бы красиво; или же, въ основу общей композиціи, онъ вложилъ свою оригинальную, самостоятельно сознанную идею, для которой образы Библіи служили только внѣшней оболочкой. Вся жизнь Микеланджело, его глубокая сосредоточенность и серьезность, противорѣ-

чатъ первому предположенію. Въ полномъ разцвѣтѣ силъ, искушенный жизнью, напитанный реформаторскимъ мистицизмомъ Ландино, Пико Мирандольскаго, Савонаролы, чтеніемъ Библіи и Данте, наглядно изучившій средоточіе оффиціальнаго католицизма при дворѣ папы и принужденный по неволѣ взяться за работу, Микеланджело не могъ не воспользоваться случаемъ воплотить въ религіозныхъ картинахъ свои мнѣнія о современномъ ему положеніи религіозной жизни. Замѣтимъ, что въ Сикстинской капеллѣ, конклавъ, по избраніи новаго папы, сожигалъ письменныя цидулки съ именами кандидатовъ.

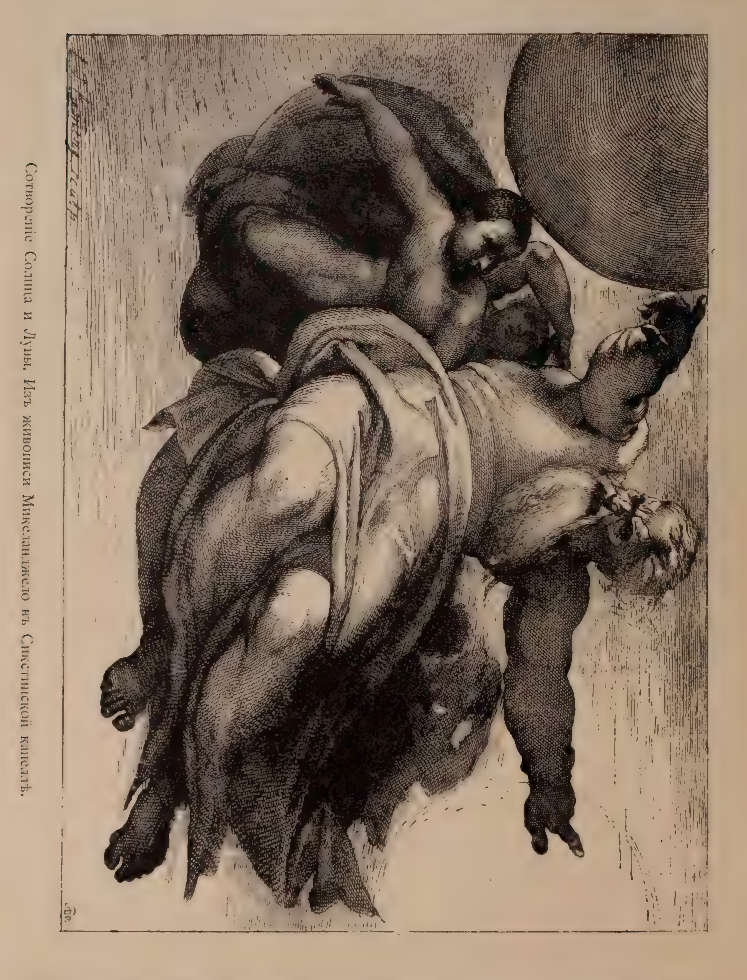
Микеланджело никому не открылъ тайны своей композиціи. Его біографы, Вазари и Кондиви, ограничиваются восторженнымъ описаніемъ художественныхъ красотъ его созданій и не идутъ далѣе описанія. Позднѣе, Дольчи, въ діалогѣ о живописи, пишетъ: «Кажется, онъ подражалъ тѣмъ великимъ философамъ, которые набрасываютъ покровъ поэзіи на величайшія тайны божественной и человѣческой философіи, чтобы скрыть ихъ отъ толпы... Микеланджело желалъ, чтобы мысль его была понятна только избранному кругу мыслителей, и не хотѣлъ бросать жемчугъ предъ свиньями». Въ наше время, Дюпре, талантливый художникъ и писатель, утверждалъ, что не наступило еще время выяснить мысль, заключающуюся въ твореніи Буонарроти. Попытку истолковать общій смыслъ живописи его въ Сикстинской капеллѣ въ послѣднее время сдѣлалъ Леви.

Циклъ изображеній начинается картиной перваго дня творенія міра. Она помѣщена въ маломъ полѣ плафона, у алтарной стѣны. Въ сѣровато-лиловомъ туманѣ возникаетъ гигантскій образъ Бога-Отца, творящаго свѣтъ. Несясь изъ туманнаго хаоса, Творецъ, плавнымъ движеніемъ высокоподнятыхъ рукъ, отдѣляетъ свѣтъ отъ тьмы. До этого времени, Творецъ, создающій міръ Словомъ, обыкновенно изображался въ образѣ Слова, т.-е. Іисуса Христа, хотя еще на одномъ древне-христіанскомъ саркофагѣ, въ сценѣ созданія человѣка, Богъ-Отецъ, въ отличіе отъ другихъ Ипостасей Троицы, изваянъ въ видѣ старца. Подъ вліяніемъ гностицизма, Творецъ міра изрѣдка изображался юнымъ крылатымъ ангеломъ, эономъ [1]). Вообще, въ Средніе Вѣка неохотно приступали къ пластическому изображенію Того, кото-

---

[1]) Напр., въ Лицевой Библіи Кореня XVII в. См. Ровинскаго, Русскія Народныя Картинки, т. III.

раго «никто же видѣ, нигдѣ же». Чаще это изображеніе замѣняется символомъ и преимущественно встрѣчается у миньятюристовъ, которые свободнѣе относились къ обработкѣ священныхъ сюже-



Сотвореніе Солнца и Луны. Изъ живописи Микеланджело въ Сикстинской капеллѣ.

товъ, нежели артисты, работавшіе для общедоступныхъ храмовъ и публичныхъ зданій. Далѣе, въ бурномъ движеніи, среди первоздан-

наго пространства, Творецъ утверждаетъ на тверди два великія свѣтила. Его уже окружаетъ тотъ свѣтлый сонмъ сыновъ божіихъ, который, вмѣстѣ съ воинствомъ утреннихъ звѣздъ, радостно восклицалъ, изумляясь красотѣ творенія (Іовъ, XXXVII, 7). Для Микеланджело и гуманистовъ, эти духи—божественныя идеи, платоновскіе первообразы видимаго міра; онѣ нераздѣльно присущи Божеству, а потому художникъ и заключилъ ихъ въ развѣвающуюся мантію Бога-Отца. Въ этомъ же полѣ, творящая Сила несется далѣе и создаетъ первыя земныя растенія, намѣченныя во фрескѣ зелеными вершинами деревъ. По мѣрѣ развитія мірозданія,



Сотвореніе перваго человѣка. Изъ живописи Микеланджело въ Сикстинской капеллѣ.

могущественное движеніе творящей силы становится медленнѣе и спокойнѣе. Въ третьемъ полѣ, Богъ-Отецъ благостно простираетъ благословляющія руки надъ появляющимся міромъ животныхъ; затѣмъ, величаво и медленно несомый ангелами-идеями, одушевляетъ исполинскую фигуру лежащаго на землѣ перваго человѣка. Адамъ принадлежитъ еще всею своею тяжестью косной матеріи. Онъ какъ-бы пробуждается отъ глубокаго сна. Надъ землею паритъ Господь, простирая къ Адаму десницу съ протянутымъ перстомъ. Полусознательно Адамъ поднимаетъ, на встрѣчу ему, лѣвую, ближайшую къ сердцу руку и прикасается указательнымъ пальцемъ къ рукѣ Бо-

жіей. Съ усиліемъ, какъ-бы повинуясь проснувшемуся движенію сердца, уже охваченнаго любовью, поднимается его голова, и взоръ его невольно устремляется на Бога. Со временъ парѳенонскаго Тезея, искуство не достигало столь высокаго сочетанія силы и изящества, какое мы видимъ въ торсѣ Адама. Въ этой картинѣ, Микеланджело снова отступаетъ отъ средневѣковыхъ и византійскихъ традицій. Одухотвореніе Адама изображалось лучемъ, идущимъ изъ устъ Божіихъ въ уста Адама. Такъ, мы видимъ эту сцену на сицилійскихъ мозаикахъ и во множествѣ миніатюръ. Здѣсь же духъ Божій проникаетъ въ сердце и сердцемъ направляется разумъ. Такимъ образомъ, мы видимъ здѣсь платоновскій эросъ, умъ, стремящійся къ богопознанію. Творческая сила вливается въ человѣка чрезъ органъ дѣятельности – чрезъ руку, и этимъ самымъ знаменуется назначеніе человѣка къ дѣятельности по духу Божію, призывъ громадной и дотолѣ спавшей силы, заключенной въ могущественныхъ формахъ перстнаго Адама, къ самосовершенствованію путемъ труда (victor et plastes). Сотвореніе Адама является, такимъ образомъ, геніальной иллюстраціей неоплатоновскихъ ученій медицейской академіи [1]). Слѣдующая малая фреска изображаетъ твореніе Евы. Адамъ погруженъ въ глубокій сонъ, застигнувшій его неожиданно, судя по положенію его тѣла. Этотъ сонъ—сонъ необыкновенный, сверхъестественный. Твореніе на землѣ приближается къ своему окончанію. Вѣнецъ творенія, въ свою очередь, становится матеріаломъ для созданія жены, и сонъ обращаетъ его въ косную массу. Колоссальному Адаму соотвѣтствуетъ и могучая красота праматери человѣческаго рода, возникающей изъ лѣваго бедра Адама. Съ руками, молитвенно сложенными, она склоняется предъ Творцемъ, который на сей разъ уже стоитъ на окончательно устроенной землѣ одинъ, облеченный въ широкую мантію, скрывающую его тѣло.

Шестая фреска переноситъ насъ къ старому библейскому сказанію о грѣхопаденіи. Картина распадается на два сюжета: слѣва — грѣхопаденіе, справа—изгнаніе изъ рая. Вторая композиція, съ удивительно нарисованнымъ тѣломъ Адама, не представляетъ новаго противъ того, что уже превосходно было обработано Мазаччо; но первая отличается оригинальностью. Раздѣливъ поле фрески древомъ познанія добра и зла, художникъ долженъ былъ перенести обоихъ пра-

---

[1]) Къ сожалѣнію, мѣсто не позволяетъ намъ привести, въ подтвержденіе изложеннаго, мысли, высказанныя въ этомъ смыслѣ Микеланджело въ его сонетахъ къ Викторіи Колоннѣ.

отцевъ по одну сторону древа, и здѣсь Микеланджело далъ новый обращикъ неисчерпаемости своего творчества. Въ то время, какъ Адамъ нагибаетъ сукъ, чтобы взять плодъ, Ева, сидя подъ деревомъ въ граціозной позѣ, принимаетъ преступное внушеніе искусителя тѣмъ же способомъ, какимъ Создатель вдунулъ въ матеріальное тѣло Адама божественную душу: діаволъ изображенъ въ видѣ женщины съ змѣинымъ туловищемъ; онъ прикасается указательнымъ перстомъ правой руки къ пальцу поднятой лѣвой руки Евы. Добро и праведность, зло и грѣховность, одинаковымъ путемъ входятъ въ сердце и въ разумъ первыхъ людей. Замѣтимъ приэтомъ, что искуситель въ видѣ полузмѣя и получеловѣка изображенъ впервые въ римскихъ катакомбахъ на картинѣ, относимой къ III вѣку нашей эры. Дерево покрыто густою листвой—единственное, написанное съ зеленью у Микеланджело. Загадочное Жертвоприношеніе, Потопъ и Преступленіе Хама заключаютъ собою плафонный циклъ. Потопъ, какъ и битва при Кашинѣ, наполненъ разнообразными обнаженными фигурами людей всѣхъ возрастовъ, спасающимися на двѣ, еще не затопленныя, горныя вершины, цѣпляясь за камни и за сучья двухъ обнаженныхъ отъ листвы деревьевъ. Быть можетъ, засохшіе стволы знаменуютъ здѣсь конецъ одряхлѣвшаго во злѣ поколѣнія, умирающаго среди всеміpнаго потопа. Вазари въ особенности хвалитъ Преступленіе Хама. Однако, послѣднія три фрески уступаютъ предыдущимъ: вслѣдствіе умноженія фигуръ, стало необходимымъ сократить ихъ размѣры, и приэтомъ не была надлежащимъ образомъ разсчитана высота фрески отъ пола, не говоря уже о томъ, что величина этихъ фигуръ не соотвѣтствуетъ первымъ пяти фрескамъ.

Въ картинѣ Грѣхопаденія мы видимъ, что зло проявляется впервые, дѣйствуя и внѣдряясь въ человѣка тѣмъ же путемъ, какимъ Господь далъ человѣку дыханіе жизни, т.-е. чрезъ сердце и разумъ, и принимая на себя личину добра и любви. Непосредственнымъ послѣдствіемъ непослушанія первыхъ людей является изгнаніе ихъ изъ рая, но зло слѣдуетъ за ними. Такъ какъ многофигурное Жертвоприношеніе нельзя пріурочить къ исторіи Каина и Авеля, то эта фреска можетъ означать или потомство Сиѳа, благочестно служащее Богу, или ту жертву, которую приноситъ грѣховное человѣчество, чтя Бога устами, а не сердцемъ. Духъ зла, развращая людей, доводитъ міръ до потопа; но и послѣ потопа его воздѣйствіе на міръ не прекращается. Возмущеніе праотцевъ противъ заповѣди Бога-Отца повторяется въ преступленіи

Хама, оскорбляющаго своего родителя. Такимъ образомъ, показавъ дивную красу первозданнаго міра, не запятнаннаго грѣхомъ, и вселеніе въ міръ зла, художникъ прослѣживаетъ далѣе многообразныя фазы борьбы добра со зломъ, продолжающейся безпрерывно до Страшнаго Суда, послѣ котораго появятся «земля новая и небо новое». Мы замѣчаемъ въ дальнѣйшемъ изложеніи этой апокалиптической живописи въ высшей степени характерное умолчаніе о христіанствѣ.

Въ лѣвомъ углу алтарной части мы видимъ дальнѣйшее развитіе злой силы. Здѣсь написана превосходная фреска: Распятіе Амана, особенно восхищавшая современниковъ художника, по свидѣтельству Вазари. Аманъ изображенъ висящимъ на крестѣ, въ профиль, въ трудномъ и мастерски побѣжденномъ раккурсѣ: одна его рука, протянутая впередъ, какъ-будто выходитъ изъ стѣны, на которой она написана. За крестомъ видны фигуры Эсѳири, царя и пирующихъ вельможъ. Хотя здѣсь и находится крестъ, но, очевидно, распятіе Амана не имѣетъ ничего общаго со спасительнымъ страданіемъ Христа. Въ Книгѣ Эсѳирь, Аманъ является олицетвореніемъ зависти, клеветы и властолюбія; съ тѣми же чертами онъ упоминается въ книгѣ Товита, но противниками его, представителями благочестиваго Израиля, являются лица, неизвѣстныя книгѣ Эсѳирь. Въ талмудическихъ сказаніяхъ, Аманъ представляется воплощеніемъ злобнаго демона, увлекающаго въ заблужденіе царя и народъ, чтобы погубить праведника. По объясненію мистиковъ и гностиковъ, Аманъ означаетъ лжемессію и отождествляется со вторымъ звѣремъ Откровенія (XIII, 11—16), котораго комментаторы именуютъ Неправеднымъ Агнцемъ. Въ качествѣ Антихриста, онъ успѣваетъ проникнуть въ самое святилище храма и овладѣть имъ, заражая церковь ненавистью и пороками. Подъ его господствомъ, церковь становится не голубицей, а дракономъ, которымъ уже Данте олицетворялъ испорченность папства (Purgat. XXVII). Прикрываясь лже-распятіемъ, вожди народа пируютъ: это—распущенные нравы такой эпохи. Направо отъ алтаря, также въ углу, эта мысль развивается далѣе, въ картинѣ Мѣднаго Змія. Среди фрески стоитъ мѣдный драконъ; слѣва, къ нему съ мольбой простираетъ руки группа мужчинъ, женщинъ и дѣтей, проникнутая, при обычномъ артисту разнообразіи позъ, замѣчательнымъ единствомъ чувства; справа, драконъ и зміеныши, съ того же древа, на которомъ лежитъ мѣдный змій, бросаются на другую толпу и приводятъ ее въ дикій ужасъ. Въ безпорядочномъ бѣгствѣ, человѣческія тѣла

смѣшиваются въ безобразную кучу. Между ними и надъ ними извиваются змѣи, охватывая своими кольцами ихъ тѣла, какъ Лаокоона, и наносятъ жестокія раны зубами. Нигдѣ еще Микеланджело не достигалъ такой виртуозности въ раккурсахъ и такой выразительности въ мускулатурѣ. Спина одного изъ уязвленныхъ, на первомъ планѣ, подергивается отъ боли и игрою мускуловъ передаетъ чувства страданія сильнѣе самой выразительной головы. Можно сказать, что, если бы сосредоточить въ лицѣ тоже чувство, о которомъ говоритъ спина, то выразительность головы вышла бы за предѣлы изящнаго искуства. Такимъ образомъ, змій спасенія, по словамъ г. Леви, становится дракономъ погибели. Міръ погрязаетъ въ пучину бѣдствій.

Рядъ страдающихъ поколѣній изображенъ въ аркадахъ надъ окнами. Въ разнообразныхъ положеніяхъ этихъ лицъ изображены различныя душевныя состоянія человѣчества. Здѣсь женщина съ ужасомъ откидывается назадъ, увидѣвъ въ зеркалѣ грядущія бѣдствія; рядомъ, другая женщина наматываетъ нить жизни и смерти; третья безумно хохочетъ, держа въ рукахъ черепъ своего ребенка; четвертая вперяетъ взоръ въ небо, отыскивая во мракѣ лучъ спасенія; этотъ мужъ, схвативъ страннический посохъ, бродитъ, отыскивая себѣ убѣжище; тотъ, изнуренный долгимъ путемъ, падаетъ въ пропасть. Въ каждой группѣ непремѣнно встрѣчаются дѣти въ колыбели, въ пеленкахъ, сидящія, бѣгущія: это — постепенное обновленіе человѣчества. Застигнутый органическимъ зломъ въ своей повседневной жизни, человѣческій родъ страдаетъ безпомощно и безсильно бьется, отыскивая путь спасенія и тоскуя безсознательно о правдѣ Божіей.

Но мучительныя и для массы неразрѣшимыя задачи духовнаго міропорядка — вопросы: вѣчно ли зло будетъ господствовать на землѣ, наступитъ ли праведный судъ Божій и справедливое воздаяніе,—наполняютъ высокую душу духовныхъ вождей человѣчества. Отрѣшившись отъ смутныхъ житейскихъ и обыденныхъ попеченій, пророки и сивиллы, іудеи, эллины, италіоты, персы, ливійцы и арабы одинаково сознаютъ господствующее зло, протестуютъ и ищутъ исхода. Рядъ этихъ героевъ духа начинается отъ Мѣднаго Змія и вѣнчаетъ соединеніе стѣны со сводомъ.

Возвращаемся къ изображеніямъ пророковъ и сивиллъ. Безконечная скорбь воплотилась въ колоссальной фигурѣ Іереміи. Одна Ніоба можетъ стать на ряду съ этимъ созданіемъ новаго искуства. Опираясь локтемъ на свое колѣно, Іеремія, въ восточной

одеждѣ, съ длинной сѣдой бородой и съ высокимъ челомъ, погруженъ въ глубокую молчаливую думу и полузакрылъ лицо ладонью лѣвой руки, на которую опустилась его голова. Позади него, одинъ отрокъ какъ-бы повторяетъ его печальную позу, но другой (справа) жестомъ какъ-будто убѣждаетъ его ободриться. Персидская сивилла, древняя старуха, напряженно читаетъ книгу будущаго; ея геніи стоятъ въ раздумчивой, нерѣшительной позѣ: неизвѣстность будущаго, которую они сознаютъ, выражается тѣмъ, что они обращены въ разныя стороны. Іезекіиль, старецъ съ энергическимъ профилемъ, напоминающимъ профиль самого художника, прервалъ чтеніе и стремительно обращается направо, дѣлая рукою жестъ, указующій, что искомое найдено. Въ томъ же направленіи, одинъ геній, повторяя жестъ пророка, возноситъ свѣтильникъ, а другой, съ чрезвычайно типичной восточной физіономіей, боязливо поглядываетъ назадъ. Вслѣдъ за этимъ, геній зажигаетъ лампаду у молодой сивиллы эриѳрейской, могучей и величаво-прекрасной, какъ Аѳина-дѣва, и которая принимается вновь пересматривать свою вѣщую книгу. Іоиль внимательно читаетъ развернутый свитокъ, въ то время, какъ одинъ изъ геніевъ, позади него, входитъ съ книгой и, поднимая руку въ подтвержденіе своихъ словъ, сообщаетъ другому вѣсть, нисколько тѣмъ не ожиданную. Широко задрапированный, совершенно лысый, подобно Браманте, тогдашнему строителю храма св. Петра, Захарія, размышляетъ надъ книгой о новомъ устройствѣ храма, который долженъ возникнуть изъ разрушенія. Два генія, обнявшись, вперили взоръ въ раскрытую рукопись. Эта группа составляетъ панданъ пророку Іонѣ. Смерть Голіаѳа и Олоферна, торжество Давида и Юдиѳи, изображенныя по сторонамъ Захаріи, поясняютъ идею композиціи. Прекрасную дельфійскую сивиллу посѣтила среди чтенія глубокая мысль. Вѣщая дѣва остановилась съ приподнятымъ свиткомъ и устремила въ необъятную даль свои очи. Ея геніи еще усердно всматриваются въ открытую книгу. То же внезапное вдохновеніе осѣнило и безбородаго Исаію. Закрывъ книгу, онъ повернулся немного вправо, какъ-бы прислушиваясь къ невидимому голосу, и приподнялъ правую руку, приглашая къ вниманію. Геній указуетъ ему впередъ, и эта нѣмая сцена внезапнаго вдохновенія пластически выражается одеждой, волнующейся у Исаіи и развѣвающейся въ томъ же направленіи у генія. Въ то время, какъ дельфійская красавица неясно предчувствуетъ то, что откровеніемъ познаетъ Исаія, древняя сивилла Кумъ, дрожащими руками старается найдти это въ книгѣ, въ присутствіи геніевъ, не безъ

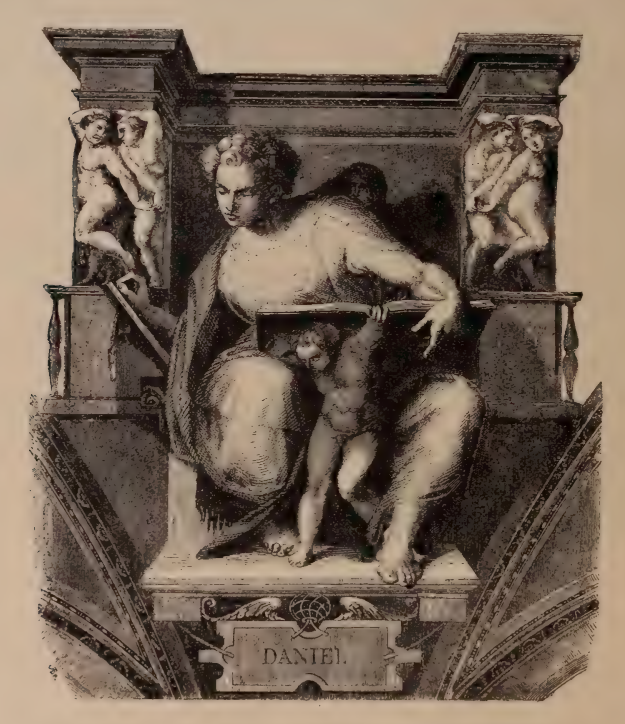
насмѣшливой улыбки наблюдающихъ ея занятіе. Рядомъ съ ней, вдохновенный Даніилъ пишетъ, охваченный наитіемъ свыше. Бурнымъ движеніемъ воздуха разбросаны густые волосы, оттѣняющіе его восточное юное лицо. Геній послушно поддерживаетъ огромную раскрытую книгу, на которой покоится сильная рука пророка, имя коего значитъ: «Правда Божія». Позади него—уже не геній, а женщина, снимающая съ себя покрывало, подобная той, какую художникъ помѣстилъ около Іоны. Захарія размышляетъ о новомъ храмѣ. За Даніиломъ уже мелькаетъ образъ новой церкви.



Дельфійская сивилла. Изъ живописи Микелянджело въ Сикстинской капеллѣ.

Исходъ найденъ, и прекрасная ливійская сивилла рѣшительно закрываетъ огромную свою книгу и встаетъ съ сѣдалища, въ то время, какъ геніи указываютъ, радостно улыбаясь другъ другу, по направленію къ Даніилу. Спасеніе наступаетъ въ образѣ Іоны. Пророкъ, съ Аманомъ и Мѣднымъ Зміемъ по сторонамъ, былъ первой фреской, встрѣчавшей входящихъ въ капеллу. Онъ написанъ непосредственно надъ алтарной стѣной, на парусѣ свода. Древній драконъ выпустилъ, наконецъ, праведника изъ нѣдръ своихъ и, пятясь съ открытой пастью, оставляетъ его. Та жена, кото-

рая олицетворяла собою, по мнѣнію г. Леви, обновленную церковь и приподнимала свое покрывало за Даніиломъ, здѣсь стоитъ позади Іоны, уже съ открытымъ лицомъ. Символика христіанъ и раввиновъ подразумѣвала подъ Іоной человѣчество, освобожденное отъ власти грѣха и идолослуженія и возносящееся къ истинѣ и справедливости. Художникъ показываетъ Іону въ тотъ моментъ, когда онъ



Пророкъ Даніилъ. Изъ живописи Микеланджело въ Сикстинской капеллѣ.

только-что извергнутъ дракономъ. Пророкъ еще не успѣлъ раздвинуть сложенныя руки, но уже поднимаетъ указательный перстъ, какъ-бы свидѣтельствуя объ единомъ Богѣ. Дивное видѣніе поразило его въ самый мигъ освобожденія. Его великолѣпная голова и торсъ, слегка закинутые назадъ, сіяютъ экстазомъ; приподнятая нога, еще не нашедшая опоры на землѣ, выдвинута впередъ. Сво-

имъ перспективнымъ рисункомъ она и теперь, какъ и во времена Вазари, представляетъ совершенство художественнаго исполненія.

Такимъ образомъ, Іона завершаетъ собою исторію человѣчества. Мучительная эпоха борьбы добра со зломъ, исканіе Божіей справедливости и спасенія, олицетворенныя въ іудейскихъ и языческихъ пророкахъ, окончены. Неясныя чаянія, наконецъ, разрѣшились въ Откровеніи. Мессія придетъ — возвѣщаетъ Исаія. Мессія будетъ судить—пишетъ Даніилъ. Мессія уже идетъ, и его видитъ Іона. Въ чемъ же выразится пришествіе Мессіи? — Въ Страшномъ Судѣ—отвѣтитъ художникъ. Всемірный катаклизмъ явится заключительнымъ звеномъ микеланджеловской эпопеи.

Исторія искуства давно признала не только первоклассное достоинство этого ряда исполинскихъ образовъ, могущественно вѣнчающихъ стѣны знаменитой капеллы, но и первое мѣсто, принадлежащее имъ среди всѣхъ произведеній европейской живописи. Никогда мысль и ея выраженіе, идея и ея форма, не соединялись въ такой тѣсной гармоніи; никогда, поэтому, творчество не достигало подобной силы и высоты и не создавало подобныхъ произведеній, граничащихъ съ дѣйствительной (въ высшемъ смыслѣ) жизнью. Образы эти живутъ глубокой скорбью, страстнымъ исканіемъ и обрѣтеніемъ надежды, грознымъ сознаніемъ неминуемаго грознаго рѣшенія мучащихъ міръ задачъ, твердой вѣрой въ близкое его пришествіе. Вселенская драма человѣческаго духа развертывается здѣсь передъ очами проходящихъ поколѣній въ ужасающей, поразительной наглядности, съ трагизмомъ Данте, въ болѣе рельефныхъ формахъ, нежели въ гетевскомъ Фаустѣ. Эти могучіе образы не могутъ быть найдены въ суетѣ повседневной жизни. Они непосредственно созданы геніемъ художника и принадлежатъ тому вѣчно пребывающему міру, который назывался у его друзей, неоплатониковъ, міромъ мысленнымъ, міромъ идей. Идея проникаетъ и опредѣляетъ ихъ.

Всѣ фигуры мастерски заполняютъ отведенное имъ пространство. Никому и въ голову не придетъ, что онѣ слишкомъ массивны для своихъ нишъ. Такъ сильно чувствуется то, что̀ онѣ хотятъ сказать собой, что ихъ объемъ какъ-бы исчезаетъ. Не одну красоту имѣетъ въ виду художникъ. Его могучія красавицы одарены необыкновенной духовной силой. Не ищите въ нихъ умилительнаго смиренія, непорочной женственности и всепримиряющей цѣломудренной любви идеальныхъ Мадоннъ Рафаеля. Гиганты Микеланджело—не мужчины и не женщины: они всецѣло люди, духовныя существа въ тѣлесной оболочкѣ, которымъ не чуждо не только

все человѣческое, но и сверхчеловѣческое. Вѣщія дѣвы и древнія пророчицы Буонарроти живутъ пытливой, напряженной духовной жизнью. Онѣ анализируютъ, судятъ, заключаютъ, прозрѣваютъ. Спокойствіе и терпѣніе—не для нихъ. Какъ герои, онѣ стали во главѣ человѣчества, страдаютъ, борятся вмѣстѣ съ нимъ и твердо вѣрятъ, что вѣнецъ побѣды, наконецъ, украситъ ихъ достойно-потрудившееся чело. Тогда онѣ, въ побѣдномъ спокойствіи, возсядутъ вокругъ вѣчно-прекрасныхъ и спокойныхъ существъ не отъ міра сего. Во всей живописи нѣтъ болѣе высокоосмысленнныхъ лицъ, какъ у сивиллъ и пророковъ Сикстинской капеллы.

Надъ сивиллами и пророками, по угламъ меньшихъ картинъ плафона, Микеланджело написалъ двадцать юношей въ разнообразныхъ позахъ, а въ трехугольныхъ поляхъ, образуемыхъ прикосновеніемъ вершинъ стрѣльчатыхъ оконныхъ наличниковъ съ общей рамой плафонныхъ картинъ, по одному такому же атлету. Здѣсь, какъ и въ кашинской битвѣ, господствуетъ то изумительное разнообразіе положеній тѣла, которымъ такъ отличался геній Микеланджело, соперничая съ природой. Пространство въ двѣсти футовъ длиною, которое онъ долженъ былъ наполнить фигурами, требовало расчлененія. Однѣ архитектурныя линіи были сухи и недостаточны. Художникъ, пренебрегая успѣхами орнаментики, выработанной предшествовавшими ему школами, обрамилъ свои картины человѣческими фигурами, и этотъ пріемъ, неизвѣстный до него, не могъ быть повторенъ и послѣ него. Мы указали, что уже въ круглой Мадоннѣ Дони, онъ, вмѣсто обычнаго пейзажа, поставилъ нагія фигуры людей. Юноши-атлеты Сикстинской капеллы, по мнѣнію Тэна, превосходятъ все остальное. «Всѣ они—героическіе юноши временъ Ахиллеса и Аякса, столь же высокой расы, но одаренные бо̀льшей пылкостью и болѣе суровой энергіей. Обнаженные и величавые, они великолѣпно пользуются членами своего тѣла въ сильныхъ движеніяхъ, какъ-бы въ гомерической битвѣ, но внося въ нее болѣе страстности, порыва и смѣлости, нежели герои Гомера. Невозможно было вообразить, чтобы человѣческое тѣло, согнутое или выпрямленное, могло доставить духу такъ много разнообразныхъ ощущеній. Одинъ наклоняется назадъ, подбирая драпировку на свой станъ; другой, прикрывая лобъ рукой, какъ-бы отражаетъ ударъ; иные задумчиво сидятъ, спокойно свѣсивъ руки и ноги; другіе бѣгутъ по карнизу, или съ крикомъ откидываются. Трое изъ нихъ, что̀ надъ Іезекіиломъ, персидской сивиллой и Іереміей, ни съ чѣмъ несравнимы, въ особенности одинъ, благороднѣйшій



МАСТЕРСКАЯ РЕМБРАНДТА

картина Л. Ру

изъ всѣхъ, спокойный и мыслящій, какъ античное божество, именно тотъ, который сидитъ, прислонившись къ корзинѣ съ плодами и положивъ руку себѣ на колѣно. Чувствуешь, что они сейчасъ придутъ въ движеніе и начнутъ дѣйствовать, и какъ-будто боишься, что



Одинъ изъ юношей-атлетовъ, написанныхъ Микеланджело въ Сикстинской капеллѣ.

нельзя ихъ сохранить въ настоящихъ позахъ. Природа не произвела ничего подобнаго, но именно такъ она должна бы была создать насъ; она нашла бы здѣсь всѣ типы: подлѣ гигантовъ и ге-

роевъ—дѣвственницъ, стыдливыхъ отроковъ, играющихъ дѣтей, очаровательную Еву, юную и гордую дельфійскую дѣву, подобную первобытной нимфѣ, очи которой такъ преисполнены наивнымъ изумленіемъ. Все это—дѣти исполинской, воинственной расы, сохранившія, однако, благодаря своей юности, улыбку, ясность, радость и грацію океанидъ Эсхила и Навзикаи Гомера. Душа художника содержитъ въ себѣ цѣлый міръ, а на этомъ сводѣ была вся душа Микеланджело» (Taine, Voyage en Italie, I, 288).

Исполненіе плафона, предметъ всеобщаго удивленія и въ наше время, произвело глубокое впечатлѣніе на современниковъ. Фигуры, величиной отъ двухъ до трехъ ростовъ, помѣщенныя на значительной высотѣ, казались не написанными, а высѣченными изъ камня статуями. До такой рельефности не достигалъ тогда ни одинъ живописецъ. Колоритъ фрески былъ въ ту пору, конечно, свѣжѣе, свѣтлѣе и сильнѣе, чѣмъ теперь, когда сотни лѣтъ она покрывалась копотью отъ свѣчей и ѳиміама; но, разумѣется, и тогда главное достоинство ея заключалось въ мощномъ и неподражаемомъ рисункѣ, а не въ сочетаніи цвѣтовъ. Впервые, послѣ эллинской скульптуры, человѣческое тѣло вновь обрѣло такую выразительность. Экспрессія не сосредоточивалась въ лицѣ, но распространялась на всѣ члены тѣла. Въ этомъ отношеніи, Микеланджело доселѣ остается не превзойденнымъ и единственнымъ мастеромъ. Наряду съ небывалой рельефностью человѣческаго тѣла, являлось великолѣпное искуство драпировки—широкой, величавой, воистину монументальной. Она не скрываетъ тѣла и вмѣстѣ съ тѣмъ не липнетъ мокрой тканью къ членамъ, выказывая ихъ, какъ въ большинствѣ тогдашнихъ картинъ и извѣстныхъ античныхъ статуй. Такихъ тяжелыхъ, глубокихъ и въ то же время вполнѣ натуральныхъ складокъ нельзя встрѣтить ни у кого изъ европейскихъ художниковъ. Впослѣдствіи, такую драпировку мы найдемъ въ статуѣ Моисея; но едва ли не слѣдуетъ отдать предпочтеніе драпировкамъ фигуръ Сикстинской капеллы, гдѣ краски смягчаютъ впадины и ребра, слишкомъ рѣзкія въ мраморѣ.

Эпохи европейскаго искуства, по мнѣнію Шпрингера, нашли себѣ выраженіе въ трехъ капеллахъ: эпоха византійская является въ полномъ блескѣ въ Палатинской капеллѣ, высшій цвѣтъ готики выразился въ капеллѣ св. Людовика (Sainte Chapelle), для новоевропейскаго искуства палладіумомъ до сихъ поръ остается Сикстинская капелла, расписанная Микеланджело.

VIII.

1-го ноября 1512 года, папа Юлій II служилъ обѣдню въ Сикстинской капеллѣ, а 11-го февраля 1513 года его не стало. Историки той эпохи, напр. Гвиччардини, строго относятся къ его дѣятельности, справедливо указывая, что онъ болѣе походилъ на воинственнаго государя, чѣмъ на добродѣтельнаго представителя церкви, и несправедливо обвиняя его въ томъ, что онъ гораздо болѣе говорилъ, чѣмъ сдѣлалъ. Потомство, на разстояніи вѣковъ, понимая горечь обманутаго ожиданія тогдашнихъ патріотовъ, можетъ судить иначе. Не онъ ли съ обычнымъ своимъ жаромъ сразу понялъ міровой геній Рафаеля и Микеланджело? Не онъ ли, sui sepulchri immemor, призвалъ великаго скульптора въ Сикстину? Не онъ ли положилъ основаніе величайшему храму христіанскаго міра? Притомъ слова нерѣдко стоютъ дѣлъ. Его: fuori i barbari! стало лозунгомъ всѣхъ итальянскихъ патріотовъ, и на нашихъ глазахъ эта знаменитая программа пришла къ осуществленію. Правда, что при жизни онъ успѣлъ освободить Италію только отъ французовъ и не могъ помѣшать нашествію такъ называемыхъ союзниковъ: швейцарцевъ, нѣмцевъ и испанцевъ, господство которыхъ стоило несчастной странѣ неменьше вражескихъ погромовъ.

Могущественный домъ Медичи уже давно стремился занять папскій престолъ, чтобы выйдти изъ своего временнаго упадка. Происки увѣнчались успѣхомъ. Конклавъ, послѣ непродолжительнаго совѣщанія, провозгласилъ папою кардинала Джульяно Медичи, подъ именемъ Льва X. Избраніе было радостно встрѣчено по всей Италіи, но особенно ликовала Флоренція, гражданинъ которой впервые восходилъ на каѳедру св. Петра и притомъ въ такомъ цвѣтущемъ возрастѣ (Льву было всего тридцать-семь лѣтъ), въ какомъ доселѣ никто не достигалъ столь высокаго сана. Это былъ лучшій сынъ великолѣпнаго Лаврентія, ученикъ Полиціано и Мирандолы, мужъ прогресса и мира. Всѣ улицы итальянскихъ Аѳинъ разукрасились и освѣтились иллюминаціей и фейерверками. Красная лилія республиканской Флоренціи исчезала подъ безчисленными гербами съ пилюлями Медицисовъ. Гербъ новаго папы былъ виденъ повсюду, даже надъ головой распятаго Спасителя.

Начался прославленный вѣкъ Льва X, одна изъ знаменитыхъ трехъ эпохъ, превознесенныхъ псевдоклассическими писателями. На самомъ дѣлѣ, весьма сомнительно, въ какой степени способ-

ствовала блеску этой эпохи личность папы. Прежде всего, Левъ X былъ изящный и расточительный эпикуреецъ, въ короткое время прожившій богатую казну, собранную его предшественникомъ главнымъ образомъ для очищенія Италіи отъ чужеземцевъ. При Львѣ уже не было отказа въ деньгахъ, необходимыхъ для ватиканскихъ фресокъ Рафаеля, или для постройки собора св. Петра; но христіанское чувство возмущалось той распущенностью языка и нравовъ, которая царила въ Ватиканѣ, гдѣ застольныя шутки заурядъ соединялись съ самымъ явнымъ кощунствомъ. Мы уже не говоримъ о торговлѣ индульгенціями. Въ Римѣ начался непрерывный, пышный и разорительный карнавалъ.

Понятно, ни личность папы, ни новые порядки, не могли привлечь къ себѣ сочувствіе Микеланджело, хотя Левъ X въ дѣтствѣ былъ товарищемъ великаго художника. Точно также, строгій и суровый артистъ, вѣрно преданный дому Лаврентія Великолѣпнаго, былъ живымъ укоромъ жизнерадостному папѣ. Terribilità, качество Юлія II и Буонарроти, была далека отъ Льва X, почему сей послѣдній и поспѣшилъ выжить Микеланджело изъ Рима, отославъ его работать надъ постройкой фасада фамильной церкви Медицисовъ во Флоренціи, С.-Лоренцо. Скульптурныя работы для памятника Юлія, уже дважды значительно сокращенныя наслѣдниками Юлія, опять, какъ тѣнь, ускользали изъ рукъ жаждавшаго ихъ артиста. Проекты фасада для С.-Лоренцо были представлены лучшими артистами того времени: Сангалло, Сансовино и Рафаелемъ. Папа предпочелъ проектъ Микеланджело, по которому была изготовлена модель, сохраняющаяся донынѣ во флорентійской академіи. Далѣе этой модели дѣйствительныя работы великаго артиста надъ фасадомъ С.-Лоренцо не пошли. Возмутительно, что лучшіе годы и лучшія силы геніальнаго художника, въ теченіе всего царствованія Льва X, ушли на неблагодарную и ненужную работу по приготовленію мраморовъ въ каменоломняхъ Каррары и Серравеццы, въ пререканіяхъ съ владѣльцами этихъ мѣстностей, подрядчиками, рабочими, сплавщиками. Разсчитывая на патріотизмъ папы, флорентійскія синьорія и академія, вмѣстѣ съ Микеланджело, просили у папы дозволенія перенести прахъ Данте на его родину: папа отвергъ это ходатайство. Многочисленные эскизы, набросанные художникомъ въ это грустное время, разсѣянные по европейскимъ галереямъ, даютъ намъ понятіе о томъ, чѣмъ была занята дума художника во время его почетнаго изгнанія.

Въ декабрѣ 1521 года, Левъ X неожиданно умеръ, и Микеланджело получилъ возможность возвратиться къ памятнику Юлія. Въ кратковременное правленіе послѣдняго неитальянскаго папы, Адріана VI, онъ успѣлъ окончить двѣ статуи, которыя, однако, были помѣщены не на своемъ мѣстѣ въ памятникѣ. Новый папа, отличный юристъ и схоластикъ, чуждался искуства, былъ скупъ и набоженъ и совершенно не подходилъ къ окружающей его средѣ. Блестящее общество прелатовъ, литераторовъ и артистовъ разъѣхалось изъ Рима. Послѣ двадцатимѣсячнаго правленія своего, Адріанъ умеръ, и преемникомъ ему сдѣлался кардиналъ Юлій Медичи, принявшій имя Климента VII. Какъ истый Медичи, новый папа любилъ науку и искуство и покровительствовалъ артистамъ и писателямъ, хотя не могъ уже собрать того блестящаго кружка, который составилъ славу Льва X. Будучи кардиналомъ, Климентъ VII, еще при жизни Льва, поручилъ Микеланджело постройку библіотеки, ризницы и усыпальницы въ С.-Лоренцо. Выдающимся произведеніемъ въ ризницѣ были статуи на гробницахъ Джульяно Медичи, герцога Немурскаго, и Лоренцо, герцога Урбинскаго, оконченныя десять лѣтъ спустя. При жизни своей, обѣ эти личности прошли рѣшительно незамѣченными. Отъ полнаго ничтожества спасъ ихъ геній Микеланджело, создавшаго, подъ именами умершихъ, глубоко-поэтическое олицетвореніе своихъ собственныхъ скорбныхъ думъ.

Двѣ группы, украсившія гроба этихъ герцоговъ, принадлежатъ къ лучшимъ и зрѣлымъ произведеніямъ великаго ваятеля. О портретномъ подобіи здѣсь нѣтъ и рѣчи, и Микеланджело, не заботясь объ этомъ, тѣмъ самымъ, быть можетъ, проявилъ свое мнѣніе о нихъ; еще менѣе, конечно, обращено имъ вниманія на историческую вѣрность костюма: эти сидящіе воины, одѣтые въ условное римское вооруженіе, принятое тогда въ искуствѣ, изображаютъ, какъ и всѣ одиночныя фигуры, созданныя Микеланджело, душевное его настроеніе, облеченное въ героически задуманный человѣческій образъ. Оттого Лоренцо Урбинскій извѣстенъ всему міру какъ Pensieroso, задумчивый. Нѣтъ въ цѣломъ искуствѣ болѣе полнаго выраженія человѣка, погруженнаго въ размышленіе. Вся жизнь сосредоточена въ головѣ, широко отѣненной большимъ пернатымъ шлемомъ. Глаза неподвижно и безпредметно устремлены въ темную даль будущаго. Могучее тѣло опустилось въ полномъ бездѣйствіи. Лѣвая рука опирается на ящикъ съ изваяніемъ совы, въ которомъ, быть можетъ, сложены и сокрыты таинственныя бумаги, подавшія поводъ къ размышленію; правая рука слабо и без-

дѣйственно легла на бедро. Въ иномъ настроенiи схваченъ образъ Джульяно Немурскаго. Этотъ—въ полной готовности дѣйствовать, и напоминаетъ отчасти позу Моисея. Онъ повертывается на креслѣ, какъ бы собираясь встать; полководческiй жезлъ въ его рукахъ ука-



«Pensieroso», статуя Микеланджело въ усыпальницѣ Медичи, въ ц. С.-Лоренцо, во Флоренцiи.

зываетъ, что пора размышленiй прошла и наступило время дѣла. Тѣнь размышленiя миновала, голова герцога освѣщена полнымъ свѣтомъ и не прикрыта каской. Эта статуя составляетъ превосходное олицетворенiе дѣятельной силы.

Но еще замѣчательнѣе гиганты, попарно возлегающіе на крышахъ мраморныхъ саркофаговъ, стоящихъ у ногъ Джульяно и Лоренцо Медичи. День и Ночь, Утро и Вечеръ — такъ принято называть ихъ—принадлежатъ къ величайшимъ дивамъ искуства. Громадныя по размѣрамъ, эти изваянія служатъ носителями такого величаваго художественнаго замысла, что подавляютъ зрителя именно этой загадочной духовной своей мощью и внушаютъ удивленіе, близкое къ благоговѣнію какъ-бы предъ глубокомысленнымъ проявленіемъ религіознаго откровенія. «Если бы все, созданное искуствомъ, погибло—говоритъ Вазари,—то эти четыре статуи могли бы возвратить искуство къ прежнему блеску». Глубокой скорбью отмѣчены всѣ четыре статуи. «Для чего же—спрашиваетъ Готти—Микеланджело придалъ имъ выраженіе меланхоліи предпочтительно предъ иными чувствами? Отчего нѣтъ ни малѣйшаго луча свѣта въ Утрѣ и Днѣ, и ничего отраднаго въ Сумеркахъ и Ночи? Всѣ четыре фигуры вмѣстѣ составляютъ однѣ сутки, единицу времени. Въ усыпальницѣ, время является союзникомъ смерти, и человѣческая жизнь проходитъ быстро, какъ сутки. Работая надъ этими статуями, Микеланджело не воображалъ, чтобы эти сутки, резюмирующія жизнь герцоговъ, были радостны. Предъ очами художника, въ родной Флоренціи, царствовалъ незаконный сынъ Лоренцо Урбинскаго, развратный и низкій тиранъ, опиравшійся на дядю-папу и тестя-императора, впослѣдствіи погибшій отъ руки своего родственника Лоренцаччо. О позорѣ и бѣдствіяхъ этихъ лѣтъ думалъ Микеланджело, когда отвѣчалъ на восторженное четверостишіе Строцци, обращенное къ его Ночи, слѣдующими стихами:

«Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir, m'è gran ventura;
Però non mi destar; deh! parla basso [1])».

---

[1]) Мнѣ дорогъ сонъ, еще дороже—быть камнемъ, пока продолжаются несчастіе и позоръ; большое счастье—не видѣть и не слышать; не трогай же меня, о! говори потише. — Gotti, Vitae ec. I, 154.

Считаемъ неизлишнемъ привести здѣсь то четверостишіе, на которое отвѣтомъ послужили вышеприведенныя строки:

La Notte, che tu vedi in sì dolci atti
Dormir, fù da un Angelo scolpita
In questo sasso, e perchè dorme, ha vita:
Destala se nol credi, e parleratti.

(Ночь, которую ты видишь спящею въ такой прелестной позѣ, изваяна Ангеломъ (игра словъ: angelo—«ангелъ» и вторая часть имени М. Анджело) изъ этого камня. Хотя она и спитъ, но полна жизни. Разбуди ее, если не вѣришь—и она заговоритъ съ тобою.

Прим. Ред.

Тэнъ признаетъ эти двѣ группы величайшими созданіями новой скульптуры. Всѣ четыре гиганта отличаются небывалою и неповторившеюся выразительностью. Съ нахмуреннымъ, страдальческимъ челомъ, нехотя, пробуждается Заря, какъ бы осѣненная тоскливымъ ожиданіемъ предстоящихъ мученій; сумрачно и бездѣятельно смотритъ День, лишенный всякаго упованія на что-либо хорошее; даже изъ символовъ Микеланджело не нашелъ для него никакого болѣе подходящаго, какъ грызуна-мышь, быть можетъ, вспоминая ею эпизодъ изъ житія Варлаама и Іосафа, царевича индійскаго, воспроизведенный на бронзовыхъ вратахъ одного стариннаго собора. Столь же мучительнымъ и безпокойнымъ сномъ заснула Ночь, сопровождаемая зловѣщей совой. Сумерки олицетворены исполиномъ, который тяжко повертывается на бокъ, бросая одичалый и равнодушный послѣдній взглядъ на міръ изъ-за могучаго плеча. Послѣдняя статуя, chef d'oeuvre, осталась невполнѣ законченною; но выразительность ея, даже въ недовершенномъ видѣ, такова, что явилось предположеніе, будто Микеланджело съ умысломъ не завершилъ отдѣлки, а намѣтилъ лишь однѣ основныя черты колоссальной головы, разсчитывая на слабо-освѣщенное мѣсто, занимаемое этой статуей въ капеллѣ.

IX.

Въ то время, какъ Микеланджело работалъ въ усыпальницѣ Медичи и надъ украшеніемъ библіотеки, libreria, куда окончательно поступила великолѣпная коллекція рукописей и книгъ, собранная Козьмой, Лаврентіемъ и папою Львомъ, политическія дѣла въ Италіи принимали тревожный и дурной оборотъ. Она сдѣлалась главной ареною соперничества между Франціей и имперіей. Двусмысленная политика поставила Климента VII въ беззащитное положеніе, когда буйная армія коннетабля Бурбона явилась подъ стѣнами Рима, 6 мая 1527 г. Съ сожалѣніемъ вспомнили римляне объ умершемъ Адріанѣ VI, ставленикѣ Карла V, который могъ бы отвратить нашествіе имперскихъ ландскнехтовъ. На слѣдующій день, городъ былъ взятъ приступомъ и преданъ грабежу. Папа успѣлъ запереться въ крѣпости св. Ангела. Въ это время, во Флоренціи вспыхнуло возстаніе, и кардиналъ Пассерини, правитель Флоренціи за малолѣтнихъ Александра и Ипполита Медичи, принужденъ былъ удалиться изъ предѣловъ государства, въ главѣ котораго опять

поставили республиканскаго гонфалоньера. Оскорбленіе, нанесенное его дому, поразило папу больше, чѣмъ разграбленіе Рима. Съ помощью той же имперской арміи, которая загнала его въ римскую цитадель, Климентъ рѣшился наказать Флоренцію и возстановить тамъ господство Медицисовъ. На помощь союзной Франціи разсчитывать было невозможно, и флорентійцы, имѣя противъ себя папу и императора, сторонники которыхъ внутри города интриговали въ пользу низвергнутой династіи, должны были готовиться къ защитѣ. 6-го апрѣля 1529 г. былъ учрежденъ совѣтъ обороны. Немаловажное участіе въ послѣдней борьбѣ великаго города за свою свободу суждено было принять и Микеланджело. Прежде всего, городъ нуждался въ укрѣпленіяхъ. Не взирая на давнія и тѣсныя связи Микеланджело съ домомъ Медичи, всеобщее убѣжденіе въ его неподкупномъ патріотизмѣ было таково, что не усомнились возложить на него важную должность завѣдующаго укрѣпленіями Флоренціи (governatore e procuratore generale sopra le fortificazioni e ripari di Firenze). Постоянно нуждавшійся въ деньгахъ, которыя безъ счету поглощало его семейство, Микеланджело нашелъ возможнымъ ссудить правительству значительную сумму, 1000 скудо. Холмъ Санъ-Миньято составлялъ ключъ позиціи и прежде всего обратилъ на себя вниманіе художника-инженера. Укрѣпивъ это мѣсто, онъ потребовалъ снесенія загородныхъ виллъ, такъ какъ ими могли воспользоваться осаждающіе. Лучшая молодежь Флоренціи съ одушевленіемъ работала по его указаніямъ; но энергію инженера далеко не раздѣляли правителями республики, во главѣ которой сначала стоялъ Николай Каппони, удаленный вскорѣ за свои папскія симпатіи, и командовавшій военными силами республики, Малатеста-Бальони, впослѣдствіи предавшій Флоренцію. Не одна Флоренція нуждалась въ искуствѣ Микеланджело. Мы видимъ его въ Пизѣ и въ Ливорно, гдѣ онъ усиливаетъ обветшавшія укрѣпленія и возводитъ новыя. Для ознакомленія съ послѣдними успѣхами инженернаго искуства, его посылаютъ къ герцогу Альфонсу д'Эсте, столица котораго, Феррара, считалась образцовою крѣпостью. Изъ Феррары онъ ѣдетъ въ Венецію. Въ виду того, что пребываніе его въ этомъ городѣ было очень кратковременное, и о цѣли его поѣздки умалчиваютъ какъ оффиціальные акты, такъ и документы его фамильнаго архива, можно предположить, что его поѣздка въ Феррару и Венецію имѣла тайный дипломатическій характеръ. 10-го сентября Микеланджело уже опять работаетъ на бастіонахъ, а черезъ нѣсколько

дней тайно оставляетъ Флоренцію, безъ разрѣшенія и вѣдома республиканскаго правительства. Столь загадочный поступокъ подвергался всевозможнымъ толкованіямъ, нерѣдко оскорбительнымъ для чести Микеланджело, какъ гражданина. На этотъ эпизодъ его жизни проливаетъ свѣтъ письмо, написанное имъ изъ Венеціи къ одному изъ флорентійскихъ друзей, нѣсколько дней спустя послѣ побѣга. «Я уѣхалъ—пишетъ онъ—какъ вы, полагаю, знаете, съ цѣлью отправиться во Францію; но, прибывъ сюда, я узналъ, что путь черезъ нѣмецкія земли труденъ и опасенъ, а потому и рѣшилъ подождать васъ и прошу васъ сообщить мнѣ, ѣдете ли вы вмѣстѣ со мною, и гдѣ васъ встрѣтить. Я отправился, не предваривъ о томъ никого изъ своихъ друзей. Хотя, какъ вамъ извѣстно, я очень желалъ ѣхать во Францію, неоднократно просилъ на то разрѣшенія и не получилъ его, тѣмъ не менѣе это было вовсе не изъ трусости, ибо я рѣшился выдержать войну до конца; но въ среду утромъ, двадцать-перваго сентября, когда я былъ на бастіонѣ за воротами, въ Санъ-Николо́, нѣкто пришелъ ко мнѣ и, отведя домой, разсказалъ подъ большой тайной, что держаться болѣе невозможно, что нужно спасать жизнь, а потомъ выпроводилъ меня изъ города. Дьяволъ, или человѣкъ былъ это—не знаю». Самовольный отъѣздъ художника вызвалъ всеобщее порицаніе. Синьорія грозила объявить его государственнымъ преступникомъ, друзья убѣдительно просили его возвратиться. Микеланджело уступилъ и, принеся повинную, возвратился на свой постъ въ ноябрѣ того же года. Съ его возвращеніемъ, началась осада города. Тѣ банды, которыя разграбили Римъ, явились у стѣнъ Флоренціи подъ предводительствомъ Филиберта Оранскаго, для водворенія герцога Александра, незаконнаго сына Лоренца Медичи и какой-то арабки, или, какъ утверждали, сына папы Климента VII. Внутри Флоренціи, патріотическая рѣшимость стоять за республику разъѣдалась тайными происками многочисленныхъ партизановъ Медичи. Всѣ рѣшенія правительства тотчасъ передавались въ непріятельскій лагерь. Бальони парализовалъ защиту, вступивъ въ тайное соглашеніе съ осаждающими. Микеланджело не могъ не видѣть и не чувствовать безнадежности положенія, но, заглаживая прошлое, твердо держался на укрѣпленномъ Санъ-Миньято. Осада длилась около года. Каждую пятницу, испанскія войска ходили на приступъ, считая этотъ день несчастливымъ для всѣхъ, кромѣ себя. Въ январѣ 1530 г. осажденные уже нуждались въ хлѣбѣ, а къ лѣту ужасы осады проявились вполнѣ. Въ іюльскіе жары за голодомъ

появилась чума. Храбрый кондотьеръ Феруччо, шедшій изъ Вольтерры на выручку осажденнаго города, палъ. Его смерть развязывала руки Малатестѣ-Бальони. Что̀ не удавалось въ открытомъ бою, то достигнуто было измѣной. Когда исчезла послѣдняя надежда на освобожденіе при помощи Феруччо, Бальони, въ августѣ 1530 г., открылъ ворота испанскимъ войскамъ, и начались обычныя тому времени сцены насилія и грабежа. Весь городъ былъ во власти разнузданной солдатчины. Оставалось спасать свою жизнь и защитнику Санъ-Миньято. Микеланджело успѣлъ скрыться, но его разыскивали, какъ одного изъ главныхъ вождей возстанія. Спасеніемъ жизни онъ былъ обязанъ единственно тому, что папа, желая окончить работы въ усыпальницѣ Медицисовъ, объявилъ ему помилованіе и выдалъ охранную грамоту, причемъ, однако, подъ угрозой отлученія отъ церкви, воспретилъ работать надъ чѣмъ-либо инымъ, кромѣ усыпальницы.

Съ этихъ поръ, глубоко потрясенный нравственно, съ надорваннымъ здоровьемъ, Микеланджело вполнѣ погружается въ міръ своихъ идей, отрѣшаясь отъ общества, охваченнаго позоромъ и нечестіемъ. У него не стало отечества. Его отецъ и старшій братъ умерли. На уцѣлѣвшихъ членахъ семьи сосредоточилась вся нѣжная заботливость великаго артиста; на нихъ уходили всѣ зарабатываемыя имъ деньги, въ то время, какъ самъ онъ почти всегда жилъ, ограничиваясь крайне необходимымъ. Семья и искуство сдѣлались единственной связью его со внѣшнимъ міромъ.

X.

Слѣдовавшіе три года (1531—1534) Микеланджело провелъ въ трудѣ надъ памятниками и надъ постройкой библіотеки. Не смотря на его обычное прилежаніе, работы подвигались медленно. Деньги отпускались для нихъ скупо, да и душа художника не лежала къ этому дѣлу, послѣ пережитыхъ имъ событій. Если бы не было формальныхъ приказаній Климента VII, онъ давно переѣхалъ бы въ Римъ, тѣмъ болѣе, что новыхъ заказовъ въ обѣднѣвшей Флоренціи ждать было нельзя, и, кромѣ того, отношенія художника къ властителю Флоренціи были явно враждебны. Новый герцогъ былъ едва-ли не хуже своего предшественника. Съ наглостью деспота, не допускающаго, чтобы побѣжденные имѣли человѣческое достоинство, онъ предложилъ Микеланджело составить проектъ цитадели, цѣль

которой была—обуздывать своеволіе флорентійцевъ. Художникъ сухо и кратко отвѣтилъ, что это не входитъ въ порученіе, данное ему папой. Жизнь Микеланджело очутилась въ опасности, и только покровительство Климента VII спасало его отъ убійцъ герцога. Не одна личная безопасность влекла его въ Римъ. Наслѣдники Юлія II настаивали, чтобы Микеланджело работалъ надъ памятникомъ этого папы. Самъ художникъ тяготился своей невольной неаккуратностью въ отношеніи памяти своего стараго друга и покровителя. При содѣйствіи Климента, стороны наконецъ пришли къ соглашенію. Размѣры памятника сократили еще разъ: всего шесть статуй требовалось отъ художника. Самый памятникъ рѣшили поставить уже не въ соборѣ св. Петра, а въ церкви S. Pietro in Vincoli. Переговоры съ герцогомъ Урбинскимъ и другими наслѣдниками Юлія II нѣсколько разъ вызывали Микеланджело въ Римъ. Здѣсь папа поручилъ ему написать на алтарной стѣнѣ сикстинской капеллы Страшный Судъ, а на противоположной — Паденіе Люцифера. Микеланджело приступилъ къ эскизамъ для первой картины и, пользуясь своей задержкой по этому поводу въ Римѣ, тайно работалъ надъ статуями надгробія Юлія II.

Къ этому времени относится знакомство Микеланджело съ маркизой Викторіей Колонной.

Передъ нами прошла бо́льшая часть жизни великаго артиста, и ни разу женское имя не вспоминалось рядомъ съ его именемъ. Его любовь сосредоточивалась на семьѣ и носила характеръ отеческій и покровительственный. Онъ щедро отдаетъ своимъ почти весь заработокъ, подчасъ ихъ журитъ, иногда даетъ имъ совѣты житейскаго благоразумія. По перепискѣ видно, что отецъ, братья, племянники, племянницы Микеланджело были простыми, ограниченными людьми, очень преданными и послушными своему попечителю, но не болѣе. Въ одномъ искуствѣ находили себѣ откликъ высокіе запросы его геніальной души. Въ одномъ искуствѣ жилъ онъ сосредоточенной творческой жизнью, презрительно отвертываясь отъ разъѣденнаго интригами общества тогдашнихъ художниковъ. Добровольный аскетъ, онъ высоко чтилъ цѣломудріе, согласно съ неоплатониками. Буонарроти, по словамъ стариннаго біографа, въ теченіе всей девяностолѣтней жизни не успѣлъ совершить ни одного проступка. «Я никогда не слыхалъ—говоритъ Кондиви,—чтобы онъ разсуждалъ о любви иначе, какъ въ платоническомъ смыслѣ. Ни одно вольное слово не сходило съ устъ его». Встрѣча съ маркизой Колонной произвела неотразимое и глубокое впеча-

тлѣніе на измученную и печальную душу великаго артиста. Познакомившись съ нею въ Витербо, въ 1534 г., въ Римѣ онъ сносился съ нею чрезъ посредство Томмазо Кавальери, юноши, щедро одареннаго красотой, талантами и высокимъ положеніемъ въ обществѣ. Повидимому, переписка сначала велась на его имя. Одно сохранившееся письмо, писанное художникомъ Томмазо, на самомъ дѣлѣ назначалось для маркизы Колонны: восторженный языкъ этого письма не допускаетъ инаго объясненія. Вотъ, между прочимъ, какъ онъ выражается: «И если я не съумѣю вполнѣ понять ваши мысли [1]), простите и не гнѣвайтесь на то, что не могу сравняться съ вами, и не ищете во мнѣ того, чего нѣтъ. Единственный въ своемъ родѣ ни въ чемъ не найдетъ себѣ товарища. Такъ и ваша милость (la vostra signoria), единственный свѣточъ нашего вѣка, не можетъ найдти удовлетворенія ни въ комъ, не имѣя ни равнаго, ни подобнаго себѣ. Если какая-либо изъ моихъ работъ, которыя я надѣюсь и обѣщаюсь исполнить, понравится вамъ, я буду считать ее не столько хорошей, сколько счастливой; когда же я буду увѣренъ, что могу сдѣлать что-нибудь угодное вашей милости, то посвящу вамъ все мое настоящее и будущее время и буду сожалѣть лишь о томъ, что не могу воротить прошлаго, чтобы служить вамъ долѣе, нежели въ одномъ будущемъ, которое будетъ непродолжительно, потому что я уже слишкомъ старъ. Могу сказать только одно: читайте мое сердце, а не письмо, ибо перо не въ состояніи передать мои чувства».

Каковы бы ни были достоинства юнаго Кавальери, Микеланджело не могъ называть его свѣточемъ своего времени, не могъ, воспитанный на урокахъ Марсилія, Пико, Савонаролы, ставить полуребенка на такую недосягаемую для себя духовную высоту. Наоборотъ, Викторія Колонна дѣйствительно могла вызвать такой взрывъ энтузіазма со стороны Микеланджело. Послѣ тягостнаго и скорбнаго жизненнаго пути, уже на склонѣ лѣтъ, онъ впервые встрѣтилъ душу, которая пережила тяжелыя испытанія, сохранила неприкосновенными руководящіе въ жизни идеалы и обрѣла въ духовномъ созерцаніи высшихъ идей спокойствіе и твердость. Духъ великаго художника, вѣчно стремившійся, вѣчно жаждавшій высшаго совершенства, какъ Данте въ своемъ странствіи, встрѣтилъ, наконецъ, свою Беатриче и, преклонившись, вкушалъ успокоеніе, пока длилось свѣтлое видѣніе.

---

[1]) Въ подлинникѣ: E se io non avrò l'arte del navicare per l'onde del mare del vostro valoroso ingegnio, etc.

Великіе художники Италіи: Данте, Петрарка, Микеланджело, Торквато Тассо, не раздѣлимы въ памяти потомства отъ Беатриче Портинари, Лауры де-Новесъ, Викторіи Колонны и Элеоноры д'Эсте. Они обезсмертили женщинъ, которыхъ любили; но замѣчательно: любовь ихъ была такъ не похожа на то чувство, которое обыкновенно встрѣчается въ свѣтѣ, что многіе совсѣмъ отвергали ее, приписывая Данте и Петраркѣ одно модное въ ихъ время подражаніе трубадурамъ, которые яко-бы непремѣнно должны были служить дамѣ своего сердца порыцарски и распространять повсюду славу о ея совершенствахъ. Какъ доказательство фиктивности такого чувства, приводятъ, что Беатриче, Лаура и Элеонора безслѣдно прошли въ исторіи своего времени, оставшись въ яркихъ образахъ только въ поэмахъ и сонетахъ геніальныхъ поэтовъ, поклонявшихся имъ. Всѣ эти геніальные итальянцы возвели предметъ своей любви на такую недосягаемую высоту, на которой въ лучезарномъ сіяніи царятъ однѣ идеальныя формы, оставляя тлѣнную тѣлесную оболочку, весь историческій бытъ, всѣ обыденныя отношенія, далеко внизу подъ собою. Образы Беатриче и Лауры сливаются съ безплотными небожителями, живутъ въ душахъ поэтовъ и, послѣ своей смерти здѣсь, съ удвоенною жизнью становятся свѣточемъ ихъ въ сложной и грубой сѣти человѣческихъ отношеній и ведутъ ихъ изъ этого міра борьбы и скорби въ свѣтлый вышній міръ святости и справедливости. Такими же идеалами правды, чистоты и красоты онѣ были для поэтовъ еще при жизни. Но нѣтъ никакого основанія сомнѣваться въ искренности Данте, Петрарки, ни во что̀ ставившаго обезсмертившіе его сонеты, Тассо и Микеланджело, а потому невозможно приписывать имъ притворство въ любви, а слѣдовательно необходимо допустить, что незримыя и недоступныя обыкновеннымъ смертнымъ духовныя совершенства ихъ избранницъ были видимы для этихъ геніальныхъ людей. Они черпали свое вдохновеніе и прозрѣвали воплощеніе своихъ идеаловъ въ той нравственной высотѣ и той одухотворенной красотѣ, которыхъ не сознавали, быть можетъ, прославленныя ими женщины. Полнѣйшей женственностью дышетъ ихъ образъ. Имъ недоступно пылкое, порывистое, не знающее себѣ узды чувство. Имъ неизвѣстна знойная страсть Джульетты. Чувство мѣры и чувство долга для нихъ священны. Онѣ знаютъ, какую любовь и какимъ людямъ внушаютъ. Онѣ, отданныя другимъ, дѣлаютъ изъ этой любви средство для совершенствованія своихъ поэтовъ. Нѣтъ ни упрековъ, ни бурныхъ сценъ: одинъ суровый взглядъ ихъ производитъ мо-

гущественное дѣйствіе на напряженное до послѣдней степени сердце и на духъ влюбленныхъ въ нихъ; но онѣ же, какъ Беатриче, знаютъ предѣлы силъ своихъ поклонниковъ и во-время подаютъ имъ утѣшеніе и помощь. Въ то время, какъ эти поэты и Микеланджело, въ непрестанной тревогѣ и непрерывной борьбѣ, бурно проходятъ свое жизненное поприще, страдаютъ и мучатся, переживая идеи и злобы дня, и только въ могилѣ находятъ себѣ покой, Беатриче, Лаура, Викторія и Элеонора пребываютъ невозмутимы въ своемъ духовномъ совершенствѣ. Если первые, провидя идеалъ, стремятся къ нему всѣми силами своей мыслящей, духовной жизни, то вторыя отличаются несокрушимой вѣрой въ дѣйствительное бытіе идеаловъ и въ суетность всего, что отдѣляетъ насъ отъ идеальнаго, божественнаго, единственно сущаго міра. Вѣчному стремленію геніальныхъ артистовъ онѣ противопоставляютъ устойчивый догматизмъ женской вѣры. Въ могущественной способности безусловно вѣрить, въ героической беззавѣтной готовности на все за свою вѣру, состоитъ существенная основа женскаго характера и славное проявленіе женщины въ исторіи. Отъ Перпетуи, Бландины до грузинской царицы Кетевани, мы видимъ рядъ дивныхъ женскихъ образовъ, ни во что ставящихъ жизнь для сохраненія вѣры. Христіанство угадало эту высокую сторону женской натуры и повсюду насаждалось при ея дѣятельномъ, рѣшающемъ участіи. Незыблемость вѣры и догматизмъ женскаго духа, не идущій на сдѣлки, является необходимымъ и въ высшей степени плодотворнымъ оплотомъ для непрерывно рвущагося впередъ, постоянно уразумѣвающаго мужескаго духа, которому догматизмъ присущъ далеко не въ такой степени, какъ анализующая или самочинно создающая сила. Беатриче и Лаура, Викторія и Элеонора, какъ воплощенные лучи божественнаго совершенства, окружены въ сердцѣ своихъ поклонниковъ религіознымъ почтеніемъ.

Викторія Колонна, по рожденію и по браку, принадлежала къ знаменитѣйшимъ историческимъ фамиліямъ Италіи. Отецъ ея, Фабриціо, прославился въ эпоху французскихъ войнъ, какъ полководецъ испанскихъ войскъ. Родившись въ 1490 г., дѣтство она провела въ Италіи, въ семействѣ Авалóсовъ, и пяти лѣтъ, по семейному договору, была обручена съ своимъ будущимъ мужемъ, Ферранте Авалосомъ, маркизомъ Пéскарою. Дѣтство они провели вмѣстѣ. Будущая красавица, она получила тщательное научное воспитаніе, владѣла свободно письменнымъ латинскимъ языкомъ и основательно изучила богословскую и свѣтскую литературу. Девят-

надцати лѣтъ, она вышла замужъ, но ея супружеское счастье продолжалось недолго. Неаполитанскій дворецъ супруговъ былъ центромъ, куда стекались поэты, мыслители, воины и политики. Изящный кавалеръ, знатный вельможа, Ферранте почувствовалъ однако жажду настоящей политической дѣятельности и черезъ нѣсколько лѣтъ отправился на сѣверъ, гдѣ происходилъ тогда самый разгаръ борьбы Франциска I и Карла V, и гдѣ уже былъ тесть Ферранте, Фабриціо Колонна. Ознаменовавъ себя рядомъ блистательныхъ подвиговъ, супругъ Викторіи увлекся политическимъ заговоромъ итальянскихъ патріотовъ, возмечталъ играть великую роль въ Италіи, освобожденной отъ испанцевъ и французовъ, но потомъ вдругъ измѣнилъ своимъ соумышленникамъ и предалъ ихъ императору. Современный историкъ съ горечью говоритъ, что «въ тѣ времена не было человѣка болѣе его опозореннаго измѣной и болѣе знаменитаго воинскими подвигами». Викторія съ прискорбіемъ узнала подробности дѣла, и въ письмѣ, проникнутомъ классической моралью, напрасно и поздно увѣщевала мужа воздержаться отъ суетной погони за властью и титулами. Тяжело раненый при Павіи, гдѣ, подъ его начальствомъ, имперцы побѣдили и взяли въ плѣнъ короля Франциска, Ферранте умеръ въ Миланѣ, въ 1525 г. Горе молодой, прекрасной и бездѣтной вдовы не имѣло границъ. Міръ опустѣлъ для нея, и она готова была отречься отъ него; но папа, разрѣшивъ ей жить въ монастырѣ, воспротивился ея постриженію. Тогдашняя жизнь монахинь не отличалась строгостью и затворничествомъ, какія водворились въ обителяхъ послѣ Тридентскаго собора. Знатныя дамы вступали въ монастырь, не произнося обѣтовъ иночества. Онѣ жили своимъ домомъ, имѣли прислугу, принимали гостей. Монастырскія правила не тяготѣли надъ ними всею своею тяжестью и не отрѣшали ихъ, противъ воли, отъ общественной жизни. Маркиза Пéскара развлекалась отъ монастырской жизни путешествіями въ Витербо, Неаполь, Марино и на Искію, свое любимое мѣстопребываніе. Память о мужѣ была неотлучно при ней. Ему посвящены ея стихи. Она пишетъ ихъ, чтобы «заглушить ту скорбь, которою переполнено ея сердце». Въ неизмѣнной любви къ умершему она постоянна и нерѣдко такъ же поэтична, какъ Петрарка. Имя ея мужа, ея «ясное солнце» (il mio bel sol), постоянно подъ ея перомъ даже въ стихотворной перепискѣ съ литературными знаменитостями ея времени. Но поэтическія упражненія не могли всецѣло увлечь ее. Умѣнье высказывать свою мысль въ трудной, изящной



ПИѲІЯ

статуя Н. Г. Баха

формѣ сонета высоко цѣнилась въ то время въ Италіи. Небольшія посланія въ стихахъ (pulizze, pulizzine) могли составить репутацію знаменитости въ тогдашнемъ падавшемъ обществѣ; однако маркиза Пéскара была достаточно высоко развита, чтобы не удовлетворяться такой пустой славой. Она обращается къ политикѣ, стремится къ примиренію умовъ, проповѣдуетъ объединеніе христіанскихъ державъ для общаго похода на Турцію. Но тогдашняя политика, особенно на почвѣ Италіи, была всего менѣе расположена къ какимъ-либо идеальнымъ предпріятіямъ. Болѣе чѣмъ когда-либо, эгоизмъ и алчность въ союзѣ съ небывалой безпринципностью были руководящими мотивами итальянской политики. Между тѣмъ, себялюбивые происки государственныхъ людей разыгрывались на фонѣ великаго народнаго религіознаго движенія, которое потрясло весь государственный строй Европы. Реформація разливалась изъ Германіи повсюду и, конечно, не могла миновать Италіи, откуда впервые послышалось слово гуманистовъ противъ средневѣковой церкви.

Дѣйствительно, въ то время въ Италіи мы видимъ всѣ оттѣнки протестантской мысли, которые были и въ Германіи. Не только лучшее духовенство, но даже и папы не отвергали необходимости церковныхъ исправленій. Адріанъ VI пишетъ въ своей инструкціи: «Мы знаемъ, что въ теченіе долгаго времени на святомъ престолѣ совершалось много гнуснаго. Отъ главы испорченность распространилась и на членовъ, отъ папы на кардиналовъ. Мы всѣ совратились, никто не дѣлалъ добра, ни одинъ человѣкъ». Но духовные сановники желали реформы безъ отпаденія, съ сохраненіемъ единства церкви, путемъ обновленія древнихъ установленій и соотвѣтствующаго внутренняго улучшенія духовенства и паствы. Они выдвигали нравственное усовершенствованіе на первый планъ, подобно Яну Гусу, Джордано Бруно и Савонаролѣ, стараясь не касаться установленныхъ издревле церковныхъ формъ. Таковы были друзья маркизы: кардиналъ Поль, Контарини, Садолетъ и др. Слѣдуя этому направленію, личность могла выдти съ глубокимъ религіознымъ настроеніемъ, но совершенно равнодушной къ формамъ и дисциплинѣ церкви, которыя, оставаясь прежними, не препятствовали массѣ, отождествляющей форму съ содержаніемъ, пребывать въ прежнемъ положеніи. Съ другой стороны, способность къ внутреннему самочинному усовершенствованію требуетъ высокаго духовнаго напряженія, доступнаго только немногимъ. Для слабыхъ и неискреннихъ, принудительная внѣшняя форма

всегда будетъ необходима и спасительна. Безнадежность такой реформы въ области духа была очевидна и потому вызвала на сцену болѣе рѣшительныхъ бойцевъ. Подъ заглавіемъ: «О благодѣяніи Христа», появилось изложеніе лютеранскаго ученія объ оправданіи вѣрою, впослѣдствіи истребленное инквизиціей. Вліяніе этой книги замѣтно въ позднѣйшихъ сонетахъ маркизы и Микеланджело. Изъ Рима, Викторія ѣдетъ въ Неаполь и вступаетъ въ близкія сношенія съ тамошними проповѣдниками новыхъ ученій. Во главѣ ихъ стояли знаменитые ораторы Мартиръ Вермильи и Бернардино Сьенскій; послѣдній доходилъ до аріанства. Въ 1537 году, мы видимъ маркизу Пѐскару въ тѣсной дружбѣ съ протестанткой Ренатой Валуа, женою герцога Феррарскаго. За годъ до пріѣзда маркизы, въ Феррарѣ жилъ Кальвинъ, оставившій глубокое впечатлѣніе въ феррарскомъ обществѣ. Его знаменитое изложеніе вѣры (Institutio fidei christianae, 1526 г.) было уже извѣстно и дало толчокъ дальнѣйшимъ ученіямъ братьевъ Соччино и Бьяндрате, дошедшихъ до чистаго унитаризма, т.-е. до полнаго отреченія отъ христіанства. Такимъ образомъ, религіозная мысль маркизы Пѐскары ознакомилась со всѣми стадіями реформаціоннаго движенія. Въ письмѣ въ Неаполь, Викторія пишетъ изъ Феррары, что, къ великой радости своей, она освободилась отъ «суевѣрія» — терминъ, которымъ кальвинисты обыкновенно означали отвергаемыя ими римско-католическія ученія. Но, тѣмъ неменѣе, маркиза видѣла безпочвенность реформаціи въ Италіи. Инстинктивно масса народа чувствовала въ католицизмѣ, въ своихъ національныхъ папахъ, свое всемірное значеніе, свое господствующее положеніе. Кромѣ того, глубоко-развитая натура маркизы не могла не сознавать, какъ безумно покушеніе перестраивать вѣковѣчное зданіе церкви, руководясь личнымъ воззрѣніемъ и доводами, основанными на буквѣ библіи, отвергая многовѣковую работу лучшихъ умовъ человѣчества, уничтожая, заодно съ частичными злоупотребленіями, то, чтò вошло въ плоть и кровь набожныхъ душъ, чтò милліонамъ людей давало, даетъ и будетъ давать душевную отраду и надежду. Высокохудожественныя формы старой церкви, возвышенный мистицизмъ ея, столь присущій каждой недюжинной душѣ, отметались библейскими буквоѣдами. Церковь, въ ея глазахъ, все-таки оставалась единымъ ковчегомъ спасенія, и маркиза съ сожалѣніемъ пишетъ, что Оккино (Бернардино Сьенскій) находится внѣ его. Реформаціонныя ученія поставили ее въ свободныя отношенія къ церковнымъ формамъ, но пробудили въ ней глубокій мистицизмъ, потребность

и способность непосредственнаго отношенія къ божеству. Посредствующій сонмъ предстателей также далекъ отъ нея, какъ отъ Франциска Ассизскаго, или отъ Микеланджело. Возвратясь изъ Феррары въ Римъ, она окружила себя людьми искренняго благочестія, но далекими отъ смѣлыхъ еретическихъ мнѣній. Она спокойно пользуется удобствами своей полусвѣтской, полумонашеской жизни и, какъ истая итальянка, конечно, всего болѣе чужда мысли порвать съ тѣмъ художественнымъ элементомъ, который ни въ одномъ вѣроученіи не получилъ такого широкаго права гражданства, какъ въ обрядахъ и установленіяхъ римской церкви. Въ Римѣ, дружба маркизы съ Микеланджело упрочивается и продолжается до самой ея смерти.

Когда маркиза переѣхала въ Римъ, вокругъ нея собрались лучшіе люди тогдашней интеллигенціи изъ артистовъ, писателей и ученыхъ. Время ея проходило въ молитвѣ и въ дѣлахъ благотворенія. У нея пѣли избранныя стихотворенія (i versi dolcissimi), разсуждали объ искуствѣ и философіи, или читали вслухъ творенія знаменитыхъ отцовъ церкви. Маркиза, кромѣ того, взяла на себя обученіе дѣвочекъ въ монастырскомъ училищѣ. Микеланджело былъ непремѣннымъ участникомъ въ этихъ занятіяхъ. Нерѣдко Викторія посѣщала его домъ. Въ разлукѣ, они переписывались и пересылались сонетами. Маркиза подарила артисту сборникъ своихъ 103 сонетовъ, переписанныхъ на отличномъ пергаментѣ. Друзья поэта съ восхищеніемъ читали ихъ. Но такая близость казалась маркизѣ несовмѣстной съ благочестивой жизнью. Викторія находила, что такія непрерывныя сношенія отвлекаютъ ее отъ монастыря, а художника отъ работъ въ капеллѣ св. Павла. Микеланджело, съ своей стороны, дарилъ маркизѣ сонеты и рисунки. Въ письмахъ, она благодаритъ его за рисунокъ Бесѣды Христа съ самаритянкой, сдѣланный послѣ одного разговора, когда артистъ говорилъ о Христѣ съ такою пылкостью и умиленіемъ (con tanto ardente et humil core). Всего дороже для маркизы было Снятіе со креста. Она приписывала совершенство этого рисунка особой благодати, ниспосланной артисту свыше. Она не находила лучшаго употребленія этому рисунку, какъ молиться на него. Въ числѣ фигуръ композиціи были ангелы. Сохранилось извѣстіе о трехъ рисункахъ, подаренныхъ художникомъ Викторіи. Кромѣ двухъ упомянутыхъ, было еще Распятіе, дошедшее до насъ въ копіяхъ. Микеланджело, отступая отъ традиціи, изобразилъ Христа въ порывистомъ движеніи, съ очами, поднятыми къ небу, съ полуоткрытыми

устами и высоко поднятой послѣднимъ дыханіемъ грудью, по XV гл. евангелія отъ Марка.

Свиданія друзей стали опять часты въ послѣдніе годы жизни маркизы. Ихъ взаимная любовь была не такой, которая требуетъ, чтобы много говорили о ней. Они сходились въ поклоненіи прекрасному, въ воззрѣніяхъ философскихъ и религіозныхъ. Либеральные кардиналы приносили послѣднія извѣстія о дѣлахъ церкви. Микеланджело оставался вѣренъ старой церкви, какъ и маркиза, не смотря на встрѣчи и бесѣды съ Оккино и Вермильи. Къ сожалѣнію, до насъ не дошло извѣстій о содержаніи этихъ бесѣдъ. За то одинъ изъ разговоровъ объ искуствѣ записалъ Франческо Голландскій (Francesco d'Olanda), архитекторъ и миніатюристъ португальскаго короля, работавшій тогда въ Римѣ. Онъ былъ великій поклонникъ Микеланджело и посѣщалъ въ монастырѣ маркизу. «Синьора Викторія Колонна маркиза Пéскара—пишетъ онъ въ своихъ мемуарахъ— одна изъ знаменитѣйшихъ дамъ Европы и Италіи, даже въ цѣломъ свѣтѣ. Безупречная и прекрасная, изучившая латинскую и духовную литературу, она одарена всѣми добродѣтелями и похвальными качествами. По смерти прославленнаго супруга, она ведетъ скромную и одинокую жизнь. Равнодушная къ блеску и пышности, нѣкогда окружавшимъ ее, она любитъ только Христа и научныя занятія, помогая бѣднымъ женщинамъ и представляя образецъ истинно вселенской (cattolico) религіозности». Однажды, зайдя къ ней въ воскресенье утромъ, онъ засталъ ее въ церкви, гдѣ братъ Амвросій Сьенскій читалъ посланіе ап. Павла. По окончаніи чтенія, Франческо подошелъ къ ней. «Если я не ошибаюсь, сказала маркиза, Франческо Голландскій любитъ болѣе слушать разсужденія Микеланджело объ искуствѣ, нежели брата Амвросія». Вскорѣ постучался къ нимъ Микеланджело. Маркиза усадила его между собою и Лактанціемъ Толоммеи, извѣстнымъ оріенталистомъ, и, по обыкновенію, завела рѣчь о разныхъ посторонныхъ предметахъ, исподоволь наводя Микеланджело на вопросы искуства.

«Я не съумѣю передать, съ какой граціей и остроуміемъ умѣла она вести разговоръ—замѣчаетъ Франческо.—Говорилъ Микеланджело о нареканіяхъ на артистовъ за отсутствіе въ нихъ свѣтскаго лоска. Онъ утверждалъ, что у нихъ нѣтъ времени исполнять всѣ требованія свѣтской жизни. «Могу васъ увѣрить, что мнѣ досадно слушать даже его святѣйшество, когда онъ спрашиваетъ, отчего такъ рѣдко видитъ меня. Я отвѣчаю тогда св. отцу, что предпочитаю посвоему трудиться для него, нежели по цѣлымъ днямъ

быть у него на глазахъ, какъ другіе. Счастливецъ Микеланджело!—воскликнулъ я. Между государями только папы умѣютъ прощать такой грѣхъ!—А именно такіе-то грѣхи и долженъ бы прощать каждый государь, отвѣчалъ Микеланджело.—Я вамъ говорю, что занятія, возложенныя на меня, пріучили меня къ такой свободѣ, что нерѣдко, въ разговорѣ съ папой, я, по разсѣянности, надѣваю свою войлочную шляпу и обращаюсь съ его святѣйшествомъ совершенно запросто; однако, меня за это не казнятъ, а напротивъ, даютъ жить, какъ я хочу, и вотъ именно потому мой умъ вполнѣ занятъ интересами его святѣйшества.—Смѣю утверждать—продолжалъ художникъ,—что тотъ артистъ, который старается угодить невѣжественной публикѣ и не ставитъ на первое мѣсто служенія искуству,—артистъ, который не выдается чѣмъ-нибудь страннымъ и своеобразнымъ, никогда не сдѣлается замѣчательнымъ человѣкомъ; дюжинныхъ и тупоголовыхъ найдется сколько угодно, безъ помощи фонаря, на площадяхъ любаго города въ свѣтѣ. Тогда Викторія обратилась къ Лактанцію: «Могу ли я просить Микеланджело разъяснить мои сомнѣнія о живописи? Для убѣжденія меня въ томъ, что великіе люди не странны, но разсудительны, онъ, надѣюсь, воздержится отъ парадоксовъ, которые такъ любитъ. Я бы желала слышать ваше мнѣніе о фландрской живописи. Мнѣ она кажется болѣе религіозной, чѣмъ итальянская».—Фламандская живопись—отвѣчалъ Микеланджело—понравится, вообще, богомольнымъ людямъ болѣе итальянской. Итальянская не вызоветъ у нихъ ни одной слезинки, фламандская же заставитъ обливаться слезами; но это обусловливается не силой и не достоинствомъ этой живописи, а, гораздо проще, чувствительностью молящагося. Фламандская живопись покажется прекрасною женщинамъ, въ особенности старымъ, или очень юнымъ, монахамъ, монашенкамъ и тѣмъ господамъ, которые глухи для истинной гармоніи. Во Фландріи попреимуществу пишутъ до обмана зрѣнія такіе предметы, которые доставляютъ вамъ удовольствіе, или о которыхъ ничего дурнаго сказать нельзя: святыхъ, пророковъ. Обыкновенные сюжеты ихъ—ткани, развалины, очень зеленыя поля, осѣненныя древьями, рѣки и мосты, что̀ называется — пейзажъ; и тамъ, и сямъ—множество фигуръ. На нѣкоторыхъ это производитъ впечатлѣніе; но, на самомъ дѣлѣ, тутъ нѣтъ ни смысла, ни искуства, ни пропорціональности, ни симметріи, ни строгаго выбора, ни величія. Въ этой живописи нѣтъ ни тѣла, ни силы. Все-таки, однако, во Фландріи пишутъ лучше, чѣмъ въ

другихъ странахъ. Я отзываюсь дурно о фламандской живописи, но все-таки скажу, что она не вполнѣ плоха; она берется однако изображать въ совершенствѣ столько предметовъ, что уже не въ силахъ ни одного исполнить удовлетворительно, тогда какъ одинъ изъ нихъ могъ бы быть достаточно важнымъ. Только итальянскія произведенія заслуживаютъ названіе настоящей живописи, и потому хорошую картину называютъ итальянскою. Хорошая живопись благородна и религіозна сама по себѣ. Ничто такъ не поднимаетъ духа, ничто такъ не настраиваетъ его религіозно, какъ трудность достигаемаго совершенства, которое приближаетъ душу къ Богу и сливаетъ ее съ Нимъ. Настоящая живопись—отраженіе Его совершенствъ, тѣнь Его кисти, музыка, мелодія. Только бодрый разумъ можетъ чувствовать ея трудность. Она рѣдка потому, что очень немногіе способны стать на эту высоту и выполнить ея задачи. Въ такомъ духѣ разсуждали довольно долго. Викторія продолжала: «Однимъ достигшимъ святости можно равнодушно относиться къ живописи; но затѣмъ каждая религіозная и чистая душа сосредоточиваетъ все свое умиленіе въ духовномъ и благочестивомъ созерцаніи священной живописи. Не достанетъ времени, чтобы достойно восхвалить такую способность. Она даетъ печальному радость, напоминаетъ увлекающимся и разсѣяннымъ людямъ о бѣдственности человѣческой жизни, приводитъ свѣтскаго человѣка къ покаянію, созерцателя къ размышленію, страху и раскаянію. Она показываетъ намъ мученія ада и, насколько возможно, славу и покой блаженныхъ и непостижимый образъ Господа Бога. Она даетъ намъ видѣть лучше, чѣмъ что-либо иное,—смиреніе святыхъ, твердость мучениковъ, цѣломудріе дѣвственницъ, красоту ангеловъ, пламенную любовь и милосердіе серафимовъ. Она возноситъ духъ и душу превыше звѣздъ и даетъ созерцать царство вѣчности. Она воскрешаетъ для насъ знаменитыхъ людей, давно умершихъ, самыя кости которыхъ уже исчезли съ лица земнаго, и призываетъ къ подражанію имъ. Она понятно выражаетъ то, что столь же трудно описать, какъ и понять. Искуство даетъ намъ возможность восхищаться красотой, хотя оригиналъ отдѣленъ отъ насъ огромнымъ разстояніемъ. Плиній считаетъ это очень важнымъ. Печальная вдова находитъ повседневно утѣшеніе, смотря на портретъ мужа; дѣти-сироты, подростая, съ удовольствіемъ замѣчаютъ въ себѣ черты своего отца». Взволнованная почти до слезъ, маркиза остановилась, и мессиръ Лактанцій, чтобы успокоить ея воспоминанія, сталъ излагать свое мнѣніе»...

Викторія Колонна не только обладала неподражаемымъ искуствомъ вести разговоръ—въ этомъ согласны всѣ знавшіе ее современники,—но и имѣла рѣдкую способность интеллигентно слушать, входя въ мысль собесѣдника, сообщая послѣдней новую сторону—грацію и тонкость высокоразвитаго женскаго ума. При ея постоянной жаждѣ истины, между нею и Микеланджело едва-ли даже было время для слова любви. Подъ конецъ жизни маркизы, религіозное настроеніе наконецъ вытѣсняетъ въ ней воспоминанія о мужѣ. Ея сонеты становятся духовными стихотвореніями, и въ нихъ она достигаетъ искренной, высокой лирики; ими она завоевываетъ себѣ навсегда почетное мѣсто въ исторіи итальянской литературы [1]). Въ одномъ изъ послѣднихъ своихъ сонетовъ, она говоритъ: «О, если бы побѣдить мнѣ свои чувства, себя и человѣческій разсудокъ, я вознеслась бы съ обновленнымъ духомъ далеко отъ міра и лицемѣрной его чести. На крыльяхъ вѣры, мысль моя, полная упованій, несуетныхъ и непреходящихъ, поднятая и влекомая истинной добродѣтелью (verace virtute), давно была бы за предѣломъ этой юдоли безумія. Мой взоръ уже прикованъ къ наилучшему концу пути земнаго, но я не могу еще идти увѣреннымъ и легкимъ шагомъ по истинной дорогѣ, туда ведущей. Я вижу первые лучи солнца и зарю, но труденъ и извилистъ путь къ обителямъ божественнымъ, и я не вступила еще въ область того истиннаго свѣта» [2]). Сонеты Микеланджело дышутъ знойной страстью. Таковъ напр. его 22-й сонетъ, писанный въ первое время его знакомства съ маркизой:

О, если чувство свѣтится во взорѣ,
Мою любовь ты поняла давно.
Все то, чѣмъ сердце было такъ полно̀,
Ты все прочла: надежды, страхъ и горе!

О, если этотъ день для насъ придетъ
И ты мое раздѣлишь упоенье,
Пусть солнце остановитъ вѣчный ходъ,
Пусть остановится временъ теченье,
И вновь заря надъ нами не встаетъ,
Чтобъ вѣчно длилося одно мгновенье! [3])

---

[1]) Съ 1538 по 1840 г. стихотворенія и письма В. Колонны были изданы 14 разъ.

[2]) Se con l'armi celesti avessio vinto me stessa, i sensi e la ragion umana... См. Lannau-Rolang, p. 346.

[3]) Переводъ кн. Д. Н. Цертелева.

Но едва-ли поэтъ представилъ этотъ сонетъ своей дивѣ. Онъ видитъ, какъ безнадежно выраженное имъ чувство, и говоритъ (сон. LXXX): «Бѣгите отъ любви, бѣгите отъ ея пламени; ея огонь жестокъ, ея раны смертельны. Кто во-время не избѣжалъ ея, тотъ навсегда теряетъ доблесть, разумъ, силу, даже способность перемѣнить мѣсто (mutar loco). Бѣгите, примѣръ возьмите съ меня, пораженнаго страшною стрѣлою! По мнѣ читайте вашу бѣду и безжалостную прихоть Любви. Бѣгите съ перваго взгляда, и не медлите. Я думалъ, что сохраню навсегда свою независимость; а теперь чувствую, и вы это видите, какъ я теперь сгораю». Онъ тщетно ищетъ успокоенія. Горячее чувство проснулось въ немъ поздно, и онъ признается маркизѣ, что юность какъ-бы вновь вернулась къ нему, но вернулась только въ видѣ юношескихъ страданій. Мятежное, не знающее покоя чувство превосходно выражено имъ въ сонетѣ XLIV:

О, ночь! Пусть мраченъ въ небѣ твой покровъ:
Въ тебѣ тоски и скорби утоленье;
И благо тѣмъ, кто, полный вдохновенья,
Тебя хвалить и пѣть всегда готовъ!
Въ сердцахъ борьбу враждебную стремленій
Смиривъ, даешь ты отдыхъ и покой;
Унылый духъ, опять подъятъ тобою,
Несется къ небу въ блескѣ сновидѣній.
О, ночь! Въ покоѣ сумрачномъ своемъ
Ты намъ являешь смерти отраженье,
Страданья побѣдившей вѣчнымъ сномъ.
Въ тебѣ всѣхъ силъ таится обновленье,
Ты осушаешь рѣки слезъ кругомъ
И сердцу чистому даешь успокоенье [1]).

Но маркиза твердо и ласково свела художника съ той же для нихъ обоихъ несвоевременной почвы. Ея красота постепенно одухотворяется въ его умѣ. Онъ созерцаетъ ее, «какъ отблескъ вѣчной красоты». Выражаясь платонически, онъ говоритъ, что Викторія—безсмертная форма, нисшедшая въ тѣлесную темницу. Она изцѣляетъ душу и дѣлаетъ честь вселенной; она вызываетъ любовь и упованія на обитель всѣхъ благъ (сон. LVI). Вмѣстѣ съ нею, великій артистъ заключается въ возвышенной и примиряющей области религіознаго чувства. Въ мистическомъ созерцаніи, ихъ взаимное чувство окрѣпло въ прочную, неразрывную связь.

[1]) Переводъ кн. Д. Н. Цертелева.

Недологъ былъ этотъ періодъ не извѣданнаго дотолѣ личнаго счастья для Микеланджело. Въ началѣ 1547 г., маркиза Викторія, не отличавшаяся крѣпкимъ здоровьемъ, опасно занемогла. Ее перенесли изъ монастыря въ палаццо-Чезарини. Друзья, чувствуя ея близкую утрату, безотлучно окружали ее. 25 февраля 1547 г. она скончалась. Микеланджело, прикладываясь къ похолодѣвшей рукѣ своего прекраснаго друга, горько сожалѣлъ, что при жизни не поцѣловалъ ея чела и устъ.

Горю его не было границъ. Златокудрая богиня его сердца какъ-будто для того озарила нѣсколько лѣтъ его жизни, чтобы затѣмъ послѣднія двадцать лѣтъ его старости были еще пустыннѣе и мрачнѣе. Его мысли, вслѣдъ за нею, исключительно устремляются въ лучшій, неземной міръ. Онъ изливаетъ свою душу передъ Богомъ. Послѣдніе, многочисленные его сонеты принадлежатъ религіозной лирикѣ. Если они не отличаются такой законченностью формы, какъ сонеты маркизы, то проникнуты глубокимъ чувствомъ псалмовъ и бросаютъ яркій свѣтъ на внутренній міръ великаго художника. Жгучая скорбь является помощью для того, чтобы образъ умершей ярче свѣтилъ ему въ остальной одинокой жизни. Проходятъ годы, любовь къ Викторіи постепенно отожествляется съ любовью къ Богу. Упованіе и молитва артиста уже непосредственно возносятся къ божеству, и наступаютъ моменты, когда его прошлая страсть иногда кажется ему грѣховнымъ чувствомъ, а за тѣмъ мысль о смерти и жажда Божьей помощи его душѣ, усталой и равнодушной ко всему земному, становятся исключительными мотивами его поэзіи.



Изъ живописи Микеланджело въ Сикстинской капеллѣ. Группа одного изъ треугольныхъ пространствъ плафона.



Рисунки, приложенные къ настоящему выпуску.

1. Портретъ М. И. Лебедева, гравюра au burin Ѳ. И. Веревкина.—Въ настоящее время, когда пейзажъ сдѣлался преобладающимъ родомъ въ русской живописи, и его представителями являются у насъ художники, могущіе выдержать соперничество съ лучшими современными ландшафтистами Западной Европы, не мѣшаетъ обратиться мыслью къ началу нынѣшняго направленія русскаго пейзажа и вспомнить о тѣхъ нашихъ артистахъ, которые первые пошли по этому направленію,—артистахъ, переставшихъ въ своихъ произведеніяхъ переиначивать дѣйствительность по условіямъ пригонки красивыхъ линій, равновѣсія массъ и изысканныхъ сочетаній тоновъ и пятенъ, à la Гаккертъ, но устремившихся къ передачѣ природы въ ея реальной прелести. Такими художниками были Сильверстъ Щедринъ (1791—1830) и, вслѣдъ за нимъ, Михаилъ Лебедевъ (1812—1837). Первому изъ нихъ мы надѣемся вскорѣ посвятить въ нашемъ журналѣ особую статью, въ которой съ возможною подробностью будетъ очерчена его жизнь и дѣятельность. Къ статьѣ этой будетъ приложенъ портретъ Щедрина, исполненный однимъ изъ лучшихъ нашихъ аквафортистовъ. Что касается до Лебедева, то составить до нѣкоторой степени обстоятельную его біографію пока еще трудно, такъ какъ для нея имѣется лишь очень мало благонадежныхъ матеріаловъ, и всѣ свѣдѣнія объ этомъ талантливомъ юношѣ, блеснувшемъ на горизонтѣ русскаго искуства подобно метеору, ограничиваются скудными данными архива Академіи художествъ, да воспоминаніями немногихъ, доживших̆ъ до нашихъ дней, его товарищей. Тѣмъ не менѣе мы разскажемъ здѣсь вкратцѣ жизнь Лебедева по поводу прилагаемаго къ настоящей книжкѣ воспроизведенія единственнаго, насколько намъ извѣстно, уцѣлѣвшаго его портрета.

Михаилъ Ивановичъ Лебедевъ былъ сынъ небогатаго ремесленника и родился въ Дерптѣ въ 1812 г. Еще воспитываясь въ мѣстной гимназіи, онъ выказалъ большую охоту и способность къ рисованію, изъ котораго ему вскорѣ пришлось сдѣлать средство существованія, такъ какъ, по бѣдности родныхъ, онъ не могъ окончить гимназическаго курса и долженъ былъ обратиться отъ науки

къ труду для добыванія денегъ. Талантливый юноша опредѣлился въ рисовальщики при дерптскомъ университетѣ, изображалъ для его естествоиспытателей бабочекъ, жуковъ, растенія, и въ этихъ скучныхъ и кропотливыхъ работахъ обнаружилъ свое артистическое дарованіе до такой степени, что о немъ доведено было до свѣдѣнія Императора Николая Павловича, который повелѣлъ перевести его въ Петербургъ и опредѣлить въ ученики Академіи художествъ, пенсіонеромъ Кабинета Его Величества. Это было въ 1829 г., когда Лебедеву еще не минуло 15-ти лѣтъ. Сообразно главной его наклонности, спеціальностью ему была назначена пейзажная живопись, которую въ то время преподавалъ въ Академіи профессоръ М. Н. Воробьевъ—художникъ значительнаго таланта, горячо любившій и знавшій свое дѣло, человѣкъ прекрасной души и рѣдкой, по тому времени, образованности. Внимательный и доброжелательный къ своимъ ученикамъ, онъ особенно полюбилъ Лебедева, какъ симпатичнаго, старательнаго и способнаго юношу. Подъ руководствомъ такого наставника, этотъ послѣдній въ короткое время сдѣлалъ громадные успѣхи: всего въ четыре года онъ прошелъ академическій курсъ, получилъ всѣ академическія награды и, будучи удостоенъ послѣдней изъ нихъ, большой золотой медали (за видъ въ окрестностяхъ Ладожскаго озера), выпущенъ изъ Академіи въ 1833 г. со званіемъ художника XIV класса и съ правомъ поѣздки на казенный счетъ въ Италію, для дальнѣйшаго своего усовершенствованія. Какъ на прекрасную черту его характера, можно указать на то обстоятельство, что, находясь еще на школьной академической скамьѣ, онъ постоянно поддерживалъ своихъ отца, мать, братьевъ и сестеръ тѣми деньгами, которыя ему случалось зарабатывать; на пути же своемъ въ чужіе края, онъ заѣхалъ въ Дерптъ, одѣлъ и обшилъ своихъ родныхъ и надѣлилъ ихъ суммою, вырученною отъ продажи бриллiантоваго перстня, пожалованнаго ему Государемъ. Пріѣхавъ въ Римъ, молодой пейзажистъ сдѣлался другомъ тамошней колоніи русскихъ художниковъ и съ жаромъ принялся трудиться надъ изученіемъ итальянской природы, все болѣе и болѣе отдѣлываясь отъ условности и добиваясь простой, вѣрной и сильной передачи натуры. Плодомъ этихъ трудовъ было нѣсколько картинъ, поставившихъ его имя въ ряду передовыхъ пейзажистовъ того времени. Этимъ произведеніямъ удивлялись не только художники и заѣзжавшіе въ Италію русскіе, но и самые иностранные любители искуства. Къ прискорбію, судьба не дала ему развиться въ полной мѣрѣ и пресѣкла его жизнь, еще полную блестящихъ надеждъ. Отправившись, лѣтомъ 1837 г., въ Неаполь, для писанія этюдовъ въ окрестностяхъ этого города, онъ попалъ туда въ самый разгаръ холерной эпидеміи, палъ ея жертвою и похороненъ въ общей ямѣ холерныхъ покойниковъ. Извѣстіе объ этой кончинѣ произвело глубокую печаль въ кругу русскихъ художниковъ и всѣхъ, кто зналъ покойнаго. Отецъ Лебедева, для котораго онъ не переставалъ быть и изъ-за границы единственною опорой, не перенесъ поразившаго его несчастія и умеръ въ самый день полученія вѣсти о нежданной утратѣ сына.

На своемъ вѣку, Лебедевъ успѣлъ произвести лишь очень мало картинъ, а потому онѣ, точно такъ же, какъ и его рисунки, составляютъ теперь большую рѣдкость. Но то, что осталось послѣ него, будетъ всегда принадлежать къ любопытнымъ памятникамъ русской живописи. Въ музеѣ Академіи художествъ хранятся три его пейзажа: видъ на Петровскомъ островѣ въ Петербургѣ и два вида окрестностей Рима. Первый изъ этихъ ландшафтовъ, написанный вообще въ

духѣ предшествовавшихъ пейзажистовъ, еще въ бытность Лебедева ученикомъ Академіи (это—программа, за которую онъ получилъ въ 1832 г. большую серебряную медаль), показываетъ, однако, стремленіе къ вѣрному воспроизведенію природы, уже пробудившееся въ художникѣ, но еще робко борющееся съ тѣмъ, что навязывали ему требованія школы. Наоборотъ, два остальные вида выражаютъ это стремленіе въ сильной степени и доказываютъ блестящіе результаты, къ какимъ привело оно художника. Съ современной намъ точки зрѣнія, эти два пейзажа (виды мѣстечка Ариччья и Кастель-Гандольфо, близъ Рима) еще не лишены условности; но въ нихъ много настоящаго свѣта и воздуха, колоритъ ихъ естественъ и силенъ, рисунокъ, особенно деревьевъ и листвы, чуждъ всякой изысканности, а письмо замѣчательно по смѣлости и сочности кисти. Не менѣе этихъ картинъ любопытны акварели и сепіи, исполненныя Лебедевымъ въ Италіи; одинъ изъ подобныхъ рисунковъ воспроизведенъ въ альбомѣ, разосланномъ читателямъ нашего журнала въ видѣ преміи за нынѣшній годъ.

Приложенный къ настоящему выпуску портретъ Лебедева принадлежитъ рѣзцу молодаго и даровитаго гравера Ѳ. И. Веревкина, ученика Академіи художествъ. Оригиналомъ для этого эстампа послужилъ портретъ, рисованный другомъ и школьнымъ товарищемъ Лебедева, извѣстнымъ скульпторомъ Н. Рамазановымъ, очевидно съ натуры. Этотъ карандашный рисунокъ, драгоцѣнный потому, что представляетъ единственное и притомъ, какъ увѣряютъ, очень схожее изображеніе Лебедева, составляетъ теперь собственность А. Сомова. У покойнаго Н. Д. Быкова была копія съ этого рисунка, но мы не знаемъ, гдѣ теперь она находится.

2. **Петербургскіе мастеровые въ праздничный день, картина А. И. Корзухина.** — Картина эта была однимъ изъ наиболѣе замѣчательныхъ произведеній на академической выставкѣ нынѣшняго года. Нашъ извѣстный жанристъ, академикъ А. И. Корзухинъ, прибавилъ ею новую прекрасную страницу къ разсказамъ своей кисти о нравахъ и бытѣ разныхъ слоевъ петербургскаго люда, всегда отличавшимся тонкою наблюдательностью, интересомъ содержанія, характерностью представленныхъ типовъ, а иногда и юморомъ. Кто не помнитъ его картинъ: «У исповѣди», «Отправленіе кадета въ корпусъ», и пр. На этотъ разъ, г. Корзухинъ заинтересовался сценою, какую можно видѣть на всякомъ шагу лѣтомъ въ Петровскомъ паркѣ нашей столицы въ каждый хорошій воскресный или праздничный день. Компанія мастеровыхъ, доставивъ себѣ недорогое удовольствіе подышать въ праздникъ чистымъ воздухомъ, ins Grüne, забралась съ самоваромъ, кофейникомъ и неизбѣжнымъ штофомъ водки въ скромный уголокъ парка и расположилась привольно на мягкой лужайкѣ, гдѣ нибудь по близости воды. Тамъ проводятъ они время съ ранняго обѣденнаго часа. До тѣхъ поръ, пока ничто не гонитъ ихъ изъ зеленаго приволья, они наслаждаются по-своему: самоваръ кипитъ, пуская бѣлыя струи пара; чайныя чашки наполняются и осушаются; привезенныя закуски постепенно исчезаютъ, и веселая чарка то и дѣло ходитъ по рукамъ. Незатѣйливое пированіе перемежается съ веселыми шутками, пѣснями и пляскою. Но вотъ, солнце уже сѣло за горизонтъ взморья; еще ярко горитъ закатъ, но подымающійся изъ болотистый почвы туманъ даетъ себя чувствовать и напоминаетъ о томъ, что пора вовращаться домой. Компанія укладываетъ свои пожитки обратно въ ручную тележку, гдѣ иной разъ помѣщаются

и ребятишки, приводитъ въ порядокъ свой туалетъ и направляется въ душный городъ, въ тѣсныя свои квартиры, съ невеселой мыслью, что назавтра должна рано начаться обычная трудовая жизнь. Весьма интересная въ бытовомъ отношеніи, картина г. Корзухина не менѣе интересна и въ художественномъ, по прекрасной трактовкѣ не только фигуръ, но и пейзажа, въ которомъ происходитъ изображенная сцена.

3. **Мастерская Рембранта, картина Л. Ру**, принадлежитъ къ числу наиболѣе цѣнныхъ картинъ галереи графа Н. Кушелева-Безбородко, перешедшей послѣ его смерти въ собственность нашей Академіи художествъ. Авторъ этого произведенія, Просперъ Луи Ру (Roux), занимаетъ одно изъ видныхъ мѣстъ среди современныхъ живописцевъ. Онъ род. въ Парижѣ 13 февраля 1817 г., былъ ученикомъ Поля Делароша и, примкнувъ съ первыхъ шаговъ своихъ на художественномъ поприщѣ къ направленію, основанному этимъ мастеромъ, къ такъ называемому историческому жанру, остается вѣренъ ему до настоящаго времени. Сюжеты для своихъ картинъ онъ любитъ брать преимущественно изъ жизни великихъ художниковъ и изъ библейской исторіи, обрабатывая послѣднія не въ традиціонно-церковномъ характерѣ, а въ духѣ свободы и реальнаго драматизма. Изъ картинъ Ру, являвшихся въ парижскихъ салонахъ, особенно извѣстны: «Бернаръ Палисси излагаетъ предъ монахами и учеными геологію», «Клодъ-Лорренъ на римскомъ Форумѣ», «Ванъ-деръ-Нэръ работаетъ надъ картиною при свѣтѣ фонаря», «Мальчики хористы, поющіе въ церкви», «Положеніе во гробъ», «Христосъ умываетъ ноги своимъ ученикамъ», и нѣк. другіе. «Мастерская Рембрандта» написана въ 1856 г. и красовалась въ салонѣ того года. Художникъ представилъ великаго голландскаго мастера въ его студіи, сидящимъ за мольбертомъ, съ палитрою и кистями въ рукахъ. Онъ на минуту отвлекся отъ работы — отъ изображенія Мадонны, для которой моделями служатъ стоящая на коврѣ, припавъ на колѣни, молодая женщина и ласкающійся къ ней ребенокъ. Второй планъ картины занятъ посѣтителями, пришедшими въ мастерскую полюбоваться произведеніями ея хозяина: двое, сидя подъ окномъ, заняты картиною, съ которой слуга снимаетъ покрышку; трое другихъ обратили свое вниманіе на картину, висящую на стѣнѣ, а четвертый разсматриваетъ гравюру при помощи увеличительнаго стекла. Воспроизводя личность Рембрандта въ его бытовой обстановкѣ, Ру хотѣлъ напомнить объ особенностяхъ его генія самымъ исполненіемъ своей картины и для того держался въ его любимыхъ тонахъ и старался подражать его волшебной свѣтотѣни. Эта поддѣлка подъ великаго живописца удалась какъ нельзя лучше: картина Ру преисполнена свѣтомъ; онъ льется въ мастерскую изъ широкаго окна, производитъ яркое центральное пятно, ослабѣваетъ въ правильной градаціи по мѣрѣ удаленія отъ этого центра, даетъ, гдѣ слѣдуетъ, нѣжные полутоны и рефлексы и проникаетъ чуть замѣтно въ дальніе закоулки изображенной горницы. Дѣйствительно, тутъ видишь портретъ не только Рембрандта, но и его живописи.

4. **Пиѳія, статуя Н. Г. Баха.** — Много можно насчитать въ исторіи нашего искуства такихъ молодыхъ художниковъ, которые подавали большія надежды и отчасти ихъ оправдали, но были унесены смертью въ самомъ началѣ своей карьеры. Между ихъ именами, имя скульптора Николая Генриховича Баха останется надолго въ памяти любителей искуства, хотя онъ произвелъ всего одну значительную вещь, круглую фигуру «Пиѳія», которою публика любовалась на академической выставкѣ нынѣшняго года, когда ея автора уже давно не было въ живыхъ.

Желая еще болѣе упрочить воспоминаніе о талантливомъ ваятелѣ, некрологъ котораго наши читатели найдутъ въ «Художественныхъ Новостяхъ» за истекающій годъ (№ 3, столб. 82), помѣщаемъ въ настоящей книжкѣ снимокъ съ этой статуи, по достоинству оцѣненной Академіею тѣмъ, что за нее она возвела художника (въ публичномъ собраніи 4 ноября 1884 г.) въ званіе академика. На самомъ дѣлѣ, нельзя не согласиться, что за послѣднее время очень немного явилось въ нашемъ искуствѣ такихъ прекрасныхъ скульптуръ, и что, послѣ нея, можно было ожидать отъ Баха еще многихъ такихъ же, если еще и не лучшихъ, произведеній. Художникъ изобразилъ вѣщую дельфійскую дѣву возсѣдающею на треножникѣ, въ минуту пророческаго экстаза; въ ея позѣ онъ съумѣлъ соединить изящество съ конвульсивнымъ движеніемъ, живописно и непринужденно расположилъ ея драпировки и одушевилъ ея классически-прекрасное лицо сильною экспрессіею, соотвѣтствующую изображенному моменту: Пиѳія прорекаетъ будущее, впиривъ взоры въ неопредѣленную даль, не видя и не слыша того, что происходить вокругъ ея треножника. Мы знаемъ нѣсколько Пиѳій, изваянныхъ современными европейскими художчиками; между этими статуями найдутся такія, которыя превосходятъ Баховскую правильностью и тонкостью моделлировки и изяществомъ позы; но мы не помнимъ, чтобы какая-либо изъ нихъ производила столь сильное впечатлѣніе своею выразительностью. Какъ же послѣ этого не жалѣть объ утратѣ артиста, способнаго придавать такую жизнь безформенной глинѣ?




Антикварная
книжная
торговля
В.И. Клочкова.
С.П.Б.
Литейный пр. 55.

